ALOIS RIEGL

SPÄTRÖMISCHE KUNSTINDUSTRIE

DRUCK UND VERLAG
DER ÖSTERR. STAATSDRUCKEREI IN WIEN

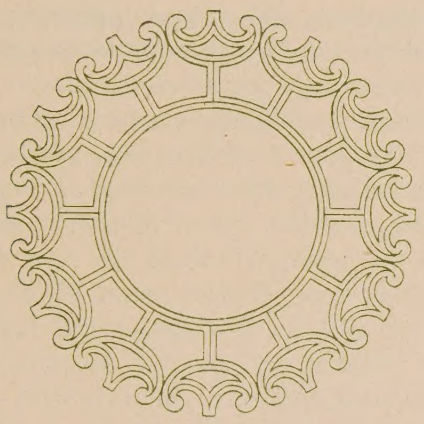
Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/spatromischekuns0000aloi

ÖSTERREICHISCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT · WIEN · Ö.
ALOIS RIEGL
SPÄT-
RÖMISCHE
KUNST-
INDUSTRIE

ALOIS RIEGL

SPÄTRÖMISCHE KUNSTINDUSTRIE



DRUCK UND VERLAG
DER ÖSTERR. STAATSDRUCKEREI IN WIEN

MIT 2 FARBIGEN UND 21 EINFARBIGEN TAFELN
SOWIE 116 ABBILDUNGEN IM TEXTE

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1927 BY ÖSTERREICHISCHE STAATSDRUCKEREI IN WIEN

Das hier in einem Neudrucke vorgelegte Werk RIEGLS ist erstmalig unter dem Titel »Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil« im Jahre 1901 vom Österr. archäologischen Institut als Folioband mit 23 Tafeln im Verlage der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien herausgegeben worden. Das Werk ist bis auf einen geringen Restbestand vergriffen, und immer wieder ist an Herausgeber und Verleger die Aufforderung gerichtet worden, eine neue Auflage zu veranstalten, zugleich mit dem Wunsche, diese durch handlicheres Format und bescheidenere Ausstattung auch weiteren Kreisen von Kunstfreunden und Forschern zugänglich zu machen. So wird es gewiß allseits willkommen sein, daß der Verlag sich bereit gefunden hat, das Buch nunmehr in bequemerem Format herauszugeben und es zugleich mit einer Anzahl neuer Abbildungen auszustatten.

RIEGLS Werk war, wie in der Vorrede zur ersten Auflage berichtet wurde, durch einen von Direktor Karl Masner ausgearbeiteten Plan zur Herausgabe der auf dem Boden von Österreich-Ungarn gefundenen Erzeugnisse antiker Kunstindustrie veranlaßt worden. RIEGL hatte es unternommen, für diese Publikation die Denkmäler der nachkonstantinischen Zeit und der sogenannten Völkerwanderungsperiode zu bearbeiten. Um dieser Aufgabe zu genügen, sah er sich dazu getrieben, die Problematik der spätantiken Kunst in ihrer ganzen Weite und Tiefe aufzurollen, indem er die Kunstindustrie dieser Epoche, wie der Zusatz am Titelblatte besagte, »im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern« zu erläutern unternahm. Daß der durch den äußeren

Anlaß aufgenötigte Haupttitel zu eng für den so viel weiter gespannten Inhalt des Buches war, hat RIEGL selbst in seiner Einleitung betont, und es ist nicht sowohl in der Rücksicht auf die veränderte politische Lage der Gegenwart als in dem Wunsche, einen dem tatsächlichen Gehalte besser entsprechenden Titel zu wählen, begründet, wenn diesmal das Buch mit dem allgemeineren Titel »Spätrömische Kunstindustrie« ohne geographische Umgrenzung des behandelten Stoffes in die Welt geht.

Als RIEGL im Jahre 1901 sein Buch als einen ersten Teil bezeichnete, hatte er für den zweiten Teil, der »das Maß schöpferischen Anteils der damals in die Kulturwelt neu eintretenden nordischen Barbarenstämme an der Gestaltung der bildenden Kunst in den fünfhalb Jahrhunderten zwischen Konstantin dem Großen und Karl dem Großen feststellen« sollte, ein umfangreiches Material gesammelt. Sein frühzeitiger Tod (1905) hat ihn leider verhindert, die Arbeit noch selbst zu Ende zu führen. Was er hiefür an vorbereitenden Studien und Materialien hinterlassen hatte, ist, ergänzt und teilweise neu gestaltet, durch E. Heinrich Zimmermann als zweiter Teil unter dem Titel »Kunstgewerbe des frühen Mittelalters« im Jahre 1923 im Verlage der Österreichischen Staatsdruckerei herausgegeben worden. Manche in dem vorliegenden Buche gegebenen Hinweise auf diese spätere Epoche finden da ihre weitere Ausführung. Aber auch ohne diese geben bereits die Darlegungen des ersten Teiles ein in sich so geschlossenes Bild von RIEGLS Anschauungen, daß sie auch heute noch als ein keiner weiteren Ergänzung bedürftiges selbständiges Werk herausgegeben werden dürfen.

Der dauernde Wert des Buches liegt ja nicht so sehr in der Einreihung und Einschätzung einzelner Monumente als in der großzügigen Zusammenfassung der gesamten künstlerischen Erscheinungsformen der Zeit, in denen RIEGL eine von einheitlichen Tendenzen beherrschte, ununterbrochen und gleichmäßig fortschreitende Entwicklung aufzuzeigen unternommen hat. Gewiß sind RIEGLS Grundgedanken in mehr als einer Hinsicht zeitlich

bedingt wie alle gedanklichen Konstruktionen; sie wurzeln in den Grundeinstellungen, die den wissenschaftlichen Betrieb am Ausgange des verflossenen Jahrhunderts beherrschten. Manches, was damals als sicheres Ergebnis galt, ist seither angefochten und zum Teil durch neue Anschauungen verdrängt worden. Die meisten Forscher dürften heute geneigt sein, auch für die Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksformen den wechselnden äußeren Bedingungen und den durch sie ausgelösten Kräften einen größeren Spielraum zuzubilligen, und viele werden es in Zweifel ziehen, ob ein »Kunstwollen« als latent allgemein wirkendes Prinzip objektiviert werden könne und ob nicht der gestaltenden Kraft des Einzelnen ebenso wie der kulturellen Auf- und Abwärtsbewegung bei den subjektiven Trägern der Kunstäußerung stärkere Bedeutung für den Wandel und auch für die Wertung der künstlerischen Leistung zuzugestehen sei, als in dem Gedankenaufbau des RIEGLschen Werkes geschieht.

Die Versuche, die letzten Gründe für die Entwicklung der Ausdrucksformen aufzuklären, werden ebenso wie die absoluten Wertungen ihrer einzelnen Wandlungen immer bis zu einem gewissen Grade subjektiv bleiben. Allein auch derjenige, der die RIEGLschen Grundgedanken nicht vorbehaltlos sich zu eigen zu machen geneigt ist, wird ihre Fruchtbarkeit anerkennen, und immer wird der tiefschürfende Ernst und die Selbstzucht, mit der die Erscheinungen nach einheitlichen Grundsätzen der Betrachtung geprüft werden, das Werk als ein Muster wissenschaftlicher Methodik erscheinen lassen. Daß ein solches Buch, dessen Wert vom Gezänke des Tages unberührt bleibt, nicht umgearbeitet werden darf, um ihm jenen Grad von Gegenwärtigkeit zu geben, den man als »heutigen Stand der Wissenschaft« zu bezeichnen pflegt, bedarf keiner weiteren Darlegung. Man könnte ihm neu zugewachsene Denkmäler, neue Erkenntnisse und Hypothesen anderer nicht einfügen, ohne den Rahmen der Darstellung zu sprengen, die auch in der Art der Konzeption als ein Persönliches gewertet sein will. So

erschien es selbstverständliche Pflicht, den Text der Originalausgabe in dem vorliegenden Neudrucke unverändert wiederzugeben, abgesehen von der stillschweigenden Berichtigung einiger typographischer und Schreibversehen.

Da die richtunggebende Wirkung des Werkes nicht sowohl in seinen Einzelheiten als in der gesamten Führung seines Gedankenaufbaues und seiner Methode liegt, so dürfte es für viele Benutzer wertvoll sein, über die wissenschaftliche Auswirkung von RIEGLS Werk in der nachfolgenden Forschung kurz unterrichtet zu werden. Dr. O. Pächt, ein mit RIEGLS Werk genau vertrauter, aus dem II. Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität hervorgegangener junger Gelehrter, hat es unternommen, beraten von K. M. Swoboda, in einem S. 406 ff. beigefügten Anhange diese Aufgabe in möglichst objektiver Weise zu lösen. Ihm wird auch die Vermehrung des Abbildungsmaterials in den ersten drei Kapiteln verdankt, ebenso wie die wenigen im Texte mit * gekennzeichneten Anmerkungen, die RIEGLS Angaben über einzelne im Text erwähnte Bildwerke durch neuere Feststellungen ergänzen. Ein Versuch, durchgängig bei den einzelnen Monumenten die seit 1901 erfolgten Besprechungen anzuführen, hätte das Buch allzusehr beschwert. Es schien zweckmäßiger, zum Vorteil derjenigen, die von den neueren Erörterungen der von RIEGL behandelten Fragen Kenntnis nehmen wollen, einige systematisch geordnete Nachweise über die einschlägige Literatur zu bieten; auch diese wie das Register sind von Dr. Pächt zusammengestellt worden. Der äußeren Ausstattung des Werkes hat die Direktion der Österreichischen Staatsdruckerei ihre bewährte Sorgfalt gewidmet. Entsprechend dem eingangs gekennzeichneten Charakter des Neudruckes sind in den Tafeln die kostspieligen Reproduktionstechniken durch Autotypien ersetzt, nur für Tafel IV und VII wurde Dreifarbendruck gewählt, um die koloristische Wirkung der Techniken des spätrömischen Kunsthandwerkes wenigstens an zwei Blättern zu veranschaulichen.

Wien, im März 1927

EMIL REISCH

INHALT

Seite

VORWORT von Emil Reisch V

VERZEICHNIS DER TAFELN XII

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXTE XIV

EINLEITUNG 1

Plan und Zweiteilung des Werkes 1. — Rechtfertigung der Einbeziehung aller übrigen Gebiete der bildenden Kunst der Spätrömer in die Darstellung der spätrömischen Kunstindustrie 2. — Bisherige Vernachlässigung der spätantiken Kunst und ihre Ursachen 3. — Die ersten Versuche einer Klärung des „Unklassischen" in der spätantiken Kunst. Riegls »Stilfragen« 7. Die sogenannte Sempersche Theorie und das Kunstwollen 8. Wickhoffs »Genesis« 9. — Die spätantike Kunst eine notwendige Durchgangsphase zwischen der antiken und der neueren Kunst 11. — Rechtfertigung der Bezeichnung »spätrömische Kunst« 16. — Zeitliche Abgrenzung der spätrömischen Kunstperiode 18. — Einteilung des Stoffes und Reihenfolge der Kapitel 19. — Charakter der gestellten Aufgabe und die ihrer Lösung entgegenstehenden inneren Schwierigkeiten 21.

I. DIE ARCHITEKTUR 23

Zentralbauten und Langbauten 24. — Das Neue in der spätantiken Baukunst: Raumbildung und Massenkomposition 24. — Die ursprüngliche Tiefraumfeindlichkeit der Antike und ihre Ursachen 26. — Die drei Entwicklungsphasen der antiken Kunst und die zunehmende Emanzipation des Raumes 32. — Das Verhältnis zum Raume in der Architektur der Altägypter 36, der klassischen Griechen 38, der postklassischen Griechen, Zentralbau 40. — Der Langbau in der römischen Kaiserzeit 51. Die Markt-Basilika kein geschlossener Innenraum 52. Die geschlossenen Säle in den Thermen wirkliche Innenräume 54. Die christliche Basilika kein monumentaler Innenraum 56. — Rhomäische und romanische Architektur 62. — Römischer Zentralbau, griechischer Tempel und gotische Kirche 68. — Die architektonische Dekoration 70. Die koloristische Kunstabsicht 73. Der unendliche Rapport 79.

Seite

II. DIE SKULPTUR 83

Rohmaterial und Technik 83. — Die Konstantin-Reliefs 85. — Die Vorstufen der Entwicklung des Reliefs im Altertum. Das altägyptische Relief 95. Das klassische Relief der Griechen 100. Das hellenistische Relief 104. Das augusteisch-flavisch-trajanische Relief 108. Die Bedeutung der Linie in der hellenistisch-kaiserrömischen Kunst 118. Fernsicht und gesteigerter Appell an das Erfahrungsbewußtsein in der Kunst der früheren Kaiserzeit 122. Zyklische Darstellungsreihen 124. Überwiegen der Gewandfiguren 126. Das Aufkommen von Disproportionen und seine Ursachen 126. — Das Relief der mittleren Kaiserzeit 127. Die Porträtskulptur. Kommodus 132. Decius 134. Dekorative Reliefs auf unterhöhltem Grunde 135. Die Entwicklung der Sarkophagskulptur von Marc Aurel bis Konstantin 139. Diokletianische Reliefs. Die Ehrenbasis am römischen Forum 154. Reliefs in Spalato 161. — Das spätrömische Relief 162. Sarkophag der Konstantina 163, der Helena 170, des Junius Bassus 175, des Anicius Probus 179. Sarkophag aus San Paolo fuori 180. Andere christliche Sarkophage in Rom 184. Die ravennatische Sarkophagskulptur 188. Grabrelief aus Salona 198. Silberkasten aus San Nazaro in Mailand 198. Elfenbeinreliefs des vierten Jahrhunderts 202. — Die Rundskulptur des vierten Jahrhunderts 204. — Die Konsulardiptychen des fünften und sechsten Jahrhunderts 216. — Das spätrömische Relief in der Zeit nach Justinian 225. — Die byzantinische Frage 228. Oströmische Reliefs 231. — Koptische Reliefs 233.

III. DIE MALEREI 237

Schwierigkeiten, die einer erschöpfenden Behandlung der spätrömischen Malerei entgegenstehen 238. — Das spätrömische Mosaik. Sein Kolorismus 239. Die Mosaiken von Santa Costanza 240, von Santa Pudenziana 246, von Santa Maria Maggiore 246. Objektivismus, Typisierung, Axialität 247. Mosaiken von San Vitale in Ravenna 250. — Die spätrömische Buchmalerei 254. Der vatikanische Virgil Nr. 3225 257. Die Wiener Genesis 260. Der Wiener Dioskorides 261.

IV. DIE KUNSTINDUSTRIE 264

Die Metallarbeiten und die für ihre koloristische Behandlung geeigneten Techniken 264. — Durchbrochene Arbeiten 266. Komplementäre Motive 270. Die Entwicklung des Durchbruches im vierten und fünften Jahrhundert 271. Die parallele Entwicklung der Fibelformen 280. Die durchbrochenen Arbeiten des sechsten und siebenten Jahrhunderts 288. — Der Keilschnitt 291. Seine koloristische Kunstabsicht 294. Seine Motive 295. Tierfiguren an Keilschnittarbeiten 297. Die Entwicklung der Schnalle 301. Fundstatistik der Keilschnittarbeiten 303. Chronologie des Keilschnittes 305. Gepunzte Arbeiten 317. Gläser mit Verzierungen in Hohlschliff und Gravierung 321. — Die Granateneinlage in Gold 323. Wesen und Kunstabsicht derselben 323.

Seite

Polychromie und Kolorismus 329. Massenkomposition 336. Die mittelländische nichtbarbarische Herkunft der Granateinlage in Gold 337. Geschichte der Granateinlage in Gold. Ihre Anfänge 342. — Das Email 346. Ägyptisches und griechisches Email 348. Das Rotemail 350. Die römischen Emails 352. Erste Gruppe. Die Flasche von Pinguente 353. Andere Beispiele aus England 359, vom Rhein 363. Der wechselnde Grund 365. Zweite Gruppe 367. Dritte und vierte Gruppe 372. Mittelländische Herkunft der »römischen« Emails 374. — Spätere Schicksale der Granateinlage in Gold bei den Mittelmeervölkern. Die westgotischen Kronen 379. Das Strichpunktornament 383. Der Übergang der Granateinlage in Gold an die Barbaren 385.

V. DIE GRUNDZÜGE DES SPÄTRÖMISCHEN KUNSTWOLLENS 389

Die gemeinantiken und die nichtantiken Züge der spätrömischen Kunst 389. — Literarische Äußerungen der Spätrömer über den Charakter ihres Kunstwollens 392. Der heilige Augustinus 393. — Parallelismus zwischen bildender Kunst und Weltanschauung des Altertums von ihren Anfängen bis in die abschließende spätrömische Phase 400.

ANHANG von Otto Pächt 406

BIBLIOGRAPHIE 413

REGISTER 417

VERZEICHNIS DER TAFELN[1]

I. Goldschmiedearbeiten mit Granateinlagen (Nr. 6 und 9 aus Bronze mit vergoldeten Zellenwandstegen).
Nr. 1 Hängekreuz, Nr. 6 Fibel, Nr. 8 Anhänger, aus Salona, Museum Spalato. — Nr. 2 Ohrring, Nr. 5 Haarnadel, Kunsthist. Museum Wien. — Nr. 3 Riemenhalter, Österr. Museum Wien. — Nr. 4 Anhänger, Nr. 7 Schnalle aus Apahida bei Klausenburg, Museum Klausenburg. — Nr. 9 Beschläge, Nationalmuseum Budapest.

II. Onyxfibel mit durchbrochener Goldfassung und Goldgehänge. Aus Osztropataka, Ungarn. Kunsthist. Museum Wien.

III. Sardonyxfibel mit Goldfassung mit eingelegten und aufgesetzten Steinen. Aus Szilágy-Somlyó, zweiter Fund. Nationalmuseum Budapest.

IV. Goldfibel mit Granateinlage und aufgesetzten Steinen. Aus Nagy-Mihály, Ungarn. Kunsthist. Museum Wien. (Dreifarbendruck.)

V. Bronzen mit Emailverzierung.
Nr. 1 Hahn, Paulus-Museum Worms. — Nr. 2 Hängehaken, Museum Klausenburg. — Nr. 3 Beschläge, ebenda. — Nr. 4 Kette, Museum Schwab, Biel (Schweiz).

VI. Bronzeflasche mit Email. Aus Pinguente (Istrien). Kunsthist. Museum Wien

VII. Bronzen mit Email.
Nr. 1 Gefäßwand, Museum Bonn. — Nr. 2, 3, 7 Fibeln, Naturhist. Museum Wien. — Nr. 4, 6 Zierplatten, Christliches Museum des Vatikans. — Nr. 5 Fibel, Museum Mainz. (Dreifarbendruck.)

VIII. Bronzefibeln mit Emailverzierung. Gefunden zu Mechel (Meclo) im Nonsberg (Südtirol).
Nr. 1—9 und 11—14 Museum Ferdinandeum Innsbruck. — Nr. 10 und 15 Sammlung Luigi de Campi in Cles.

IX. Goldfibeln mit aufgesetzten Steinen, Filigran und Email. Aus Szilágy-Somlyó, zweiter Fund. Nationalmuseum Budapest.

X. Goldfibel mit Granateinlage und aufgesetzten Steinen. Aus Szilágy-Somlyó, zweiter Fund. Nationalmuseum Budapest.

XI. Goldbuckel mit getriebenen Figuren, eingelegten und aufgesetzten Granaten. Aus Szilágy-Somlyó, zweiter Fund. Nationalmuseum Budapest.

[1] Alle Objekte in $^2/_3$ natürlicher Größe, mit Ausnahme von Taf. III, Seitenansicht und Taf. V, Nr. 4, die in etwa $^4/_9$ natürlicher Größe gegeben sind.

XII. Goldschmiedearbeiten mit Granateinlage, Filigran und aufgesetzten Steinen.
Nr. 1 Bulle, aus Szilágy-Somlyó, erster Fund, Kunsthist. Museum Wien. — Nr. 2 Armring, Nationalmuseum Budapest. — Nr. 3 und 6 Schnallen, Museum Steinamanger. — Nr. 4 Anhänger, Kunsthist. Museum Wien. — Nr. 5 Schnalle, Museum Belgrad. — Nr. 7 Fibel, Nationalmuseum Budapest. — Nr. 8 Armring, Paulus-Museum Worms.

XIII. Durchbrochene Bronzen.
Nr. 1—8 Fibeln, Nr. 9—11 Beschläge. — Nr. 1, 4—11 Museum Francisco-Carolinum Linz. — Nr. 2, 3 Museum Klausenburg.

XIV. Durchbrochene Metallarbeiten.
Nr. 1, 6 Silber, die übrigen Bronze. — Nr. 1—3 Fibeln, Nr. 6 Schnalle, die übrigen Beschläge. — Nr. 1, 4—6, 9 Sammlung Weifert, Pancsova. — Nr. 2, 3 Museum Klausenburg. — Nr. 7 Museum Nagy-Enyed. — Nr. 8 Museum Spalato.

XV. Durchbrochene Bronzebeschläge.
Nr. 1—3 Museum Klausenburg. — Nr. 4 Sammlung Trau, Wien. — Nr. 5—7 Museum Francisco-Carolinum Linz.

XVI. Durchbrochene Goldarbeiten.
Nr. 1—3 aus Apahida, Museum Klausenburg. — Nr. 4—6 Kunsthist. Museum Wien.

XVII. Keilschnitt-Bronzen.
Nr. 5 Schnalle, die übrigen Beschläge. — Nr. 1—6 Museum Spalato.

XVIII. Grabfund von Maxglan.
Nr. 1—6 (Nr. 1 Riemenzunge, Nr. 2, 5 Schnallen, Nr. 3, 4, 6 Beschläge) Keilschnittbronzen, Nr. 7 Bronzeschnalle, Nr. 8 offener Ring aus Weißbronze, Nr. 9 silberner Ohrring, Städtisches Museum Salzburg.

XIX. Keilschnitt-Bronzen.
Nr. 1, 3, 6 Gürtelbeschläge, Nr. 4 Schnallenring, Nr. 9 Riemenzunge, Museum Bonn. — Nr. 2, 5 Schnallen, Museum Trier. — Nr. 7 Riemenzunge, Museum Mainz. — Nr. 8 Gürtelbeschläge, Museo civico Triest.

XX. Keilschnitt-Bronzen.
Nr. 1 Gürtelbeschläge, Nr. 2, 3 Schnallen, Museum Francisco-Carolinum Linz. — Nr. 4 Schnallen, Nationalmuseum Budapest.

XXI. Gepunzte und Keilschnitt-Bronzen.
Nr. 1—3 Schnallen, Nr. 4 Riemenzunge, Museum Spalato.

XXII. Keilschnitt-Bronzen und silbertauschierte Bronzeschnalle (Nr. 5).
Nr. 1 Riemenzunge, Museum Spalato. — Nr. 2 Gürtelbeschläge, Städtisches Museum Wels. — Nr. 3 Schnalle, Nr. 7 Riemenzunge, Nr. 8 Gürtelbeschläge, Museum Agram. — Nr. 4 Riemenöse, Naturhist. Museum Wien. — Nr. 5 Schnalle, Nationalmuseum Budapest. — Nr. 6 Riemenzunge (Bruchstück), Museo civico Triest. — Nr. 9 Riemenzunge, Sammlung Professor Temesváry, Szamosujvár.

XXIII. Glas mit Gravierung und Hohlschliff.
Aus Villa Nunziatella bei Rom. Sammlung Figdor, Wien.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXTE[1]

Seite

1. Rom, Pantheon. Innenansicht. — Photographie Alinari 41
2. Rom, Pantheon. Außenansicht. — Photographie Alinari 43
3. Rom, sogenannter Tempel der Minerva Medica (Nymphäum). — Photographie Alinari 47
4. Rom, Sta. Costanza. Innenansicht. — Photographie Alinari 53
5. Rom, St. Peter. Vatikanische Grotten. Fresko mit dem Innern der alten Petersbasilika (aus dem XVI. Jahrhundert). — Photographie Alinari 57
6. Ravenna, S. Apollinare in Classe. Außenansicht (im Zustand vor der letzten Restaurierung). — Photographie Alinari 63
7. Ravenna, S. Vitale. Innenansicht. — Photographie Alinari 67
8. Salona, Marmorkapitäl. Eckansicht. — Photographie 70
9. Dasselbe, Seitenansicht. — Photographie 71
10. Ravenna, S. Apollinare in Classe. Marmorkapitäl. — Photographie Alinari . . 75
11. Spalato, Marmorkonsole von der Tür des sogenannten Baptisteriums. — Photographie 77
12. Ravenna, S. Vitale. Marmorkapitäl. — Photographie Alinari 78
13. Wien, Österreichisches Museum. Gewirkte Wollborde aus Ägypten. Rechts und links von der Borde eine punktierte Fortsetzung im unendlichen Rapport. — Originalzeichnung. — $^2/_3$ der natürlichen Größe 81
14. Rom, Konstantinbogen. Relief mit der Geldverteilung. — Photographie Alinari 87
15. Rom, Trajanssäule. Ausschnitt. — Photographie Alinari 115
16. Rom, Titusbogen. Relief mit den Trägern der Tempelgeräte. — Photographie Alinari 117
17. Rom, Titusbogen. Relief mit der Quadriga. — Photographie Alinari . . . 119
18. Rom, Konservatorenpalast. Porträtbüste des Commodus. — Photographie Anderson. — Helbig 930 131

[1] Die bei den einzelnen Denkmälern angeführten Katalognummern beziehen sich auf folgende Werke:

Emile Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. I. Ivoires. Paris 1896.

Hans Dütschke, Ravennatische Studien. Leipzig 1909.

Orazio Marucchi, I monumenti del Museo Cristiano Pio Lateranense. Mailand 1910.

Wolfgang Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 3. Aufl. Leipzig 1912/13.

Seite

19. Rom, Kapitol. Marmorkopf des Kaisers Decius. — Photographie Anderson. — Capitoline Museum Catalogue No. 70 135
20. Rom, Lateran. Marmorpilaster. — Nach einer Photogravüre in Hartel-Wickhoffs Wiener Genesis, Fig. 11. — Helbig 1190 137
21. Spalato, Museum. Marmorkapitäl aus Salona. — Photographie 138
22. Rom, Vatikanisches Museum. Marmorsarkophag mit Achill und Penthesilea. — Photographie Alinari. — Helbig 141 141
23. Rom, Kapitol. Sogenannter Sarkophag des Alexander Severus und der Julia Mammaea, Marmor. — Photographie Alinari. — Helbig 774 143
24. Rom, Konservatorenpalast. Marmorsarkophag mit der kalydonischen Eberjagd. — Photographie Alinari. — Helbig 916 145
25. Rom, Lateran. Vorderwand eines Marmorsarkophags mit Adonis' Abschied, Auszug und Verwundung. — Photographie. — Helbig 1202 147
26. Rom, Villa Mattei. Rechte Seitenwand des Musensarkophags. Photographie 149
27. Spalato, Museum. Hippolytsarkophag aus Salona, Marmor. — Photographie 153
28. Rom, Forum Romanum. Relief mit Viktorien von einer Dezennalienbasis aus dem Jahre 303 bis 304 n. Chr., Marmor. — Photographie 155
29. Rom, Forum Romanum. Relief mit Opferdarstellung von einer Dezennalienbasis aus dem Jahre 303 bis 304 n. Chr., Marmor. — Photographie . . . 159
30. Rom, Vatikan. Sogenannter (Porphyr-) Sarkophag der Konstantina, aus Sta. Costanza. — Photographie Anderson. — Helbig 309 165
31. Zwei Wellenrankenornamente: a) Wellenranke vom Tropaeum zu Adamklissi, b) chinesische Wellenranke. — Originalzeichnung 167
32. Rom, Vatikan. Sogenannter (Porphyr-) Sarkophag der heiligen Helena. — Photographie Anderson. — Helbig 312 171
33. Rom, Vatikanische Grotten. Marmorsarkophag des Junius Bassus. Photographie Alinari 177
34. Rom, Lateran. Marmorsarkophag aus San Paolo fuori le Mura. — Photographie Alinari. — Marucchi, Taf. VI, Nr. 4 181
35. 36. Rom, Lateran. Marmorsarkophage. — Photographie Alinari. — Marucchi, Taf. XXX, Nr. 1 und Taf. XXIX, Nr. 2 185
37. Ravenna, Dom. Rinaldussarkophag, Marmor. — Photographie Alinari. — Dütschke 13 191
38. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia. Marmorsarkophag. — Photographie Alinari. — Dütschke 3 193
39. Ravenna, S. Francesco. Liberiussarkophag, Marmor. — Photographie Alinari. — Dütschke 54 195
40. Ravenna, S. Francesco. Marmorsarkophag. — Photographie Alinari. — Dütschke 56 195
41. Ravenna, S. Apollinare in Classe. Theodorussarkophag. Schmalseite. — Photographie Alinari. — Dütschke 79 197
42. Ravenna, S. Apollinare in Classe. Theodorussarkophag. Langwand. — Photographie Alinari. — Dütschke 79 199

Seite

43. Spalato, Museum. Grabstein eines Mädchens aus Salona. — Photographie . . 200

44. Mailand, S. Nazaro. Silberkästchen, Deckel mit getriebenem Relief. — Nach einem Lichtdruck in der Zeitschrift für christliche Kunst. XII. Taf. 1. — 2/3 der natürlichen Größe 201

45. Rom, Lateran. Statue des guten Hirten. — Photographie Alinari 206

46. Konstantinopel, Ottomanisches Museum. Statue des guten Hirten. — Nach Sybel, Christliche Antike II, Fig. 36 207

47. Rom, Konservatorenpalast. Porträtkopf aus Bronze. — Nach einer Lichtdrucktafel bei Arndt-Bruckmann, Antike Porträts. — Helbig 959 209

48. Rom, Kapitol. Porträtkopf, Marmor, angeblich Magnus Decentius. — Nach einer Lichtdrucktafel bei Arndt-Bruckmann, Antike Porträts. — Capitoline Museum Catalogue Nr. 83 210

49. Paris, Louvre. Porträtkopf. Marmor, angeblich Konstantin der Große. — Photographie 211

50. Rom, Konservatorenpalast. Marmorstatue eines Konsuls. — Photographie Alinari. — Helbig 910 215

51. Aosta, Kathedrale. Probusdiptychon, Elfenbein. - Photographie Alinari. — Molinier 2 217

52. Paris, Bibliothèque Nationale. Felixdiptychon, Elfenbein. — Photographie Giraudon. — Molinier 3 219

53. Brescia, Museo Civico Cristiano. Boethiusdiptychon, Elfenbein. - Photographie Alinari. — Molinier 5 221

54. Florenz, Bargello. Basiliusdiptychon, Elfenbein. — Photographie Alinari. — Molinier 37 223

55. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Anastasiusdiptychon, Elfenbein. — Nach einer Lichtdrucktafel im Katalog der Staatlichen Museen Berlin: Die Bildwerke des Deutschen Museums, I. Bd.: Die Elfenbeinbildwerke, bearb. von W. F. Volbach. Berlin und Leipzig 1923, Taf. 2. — Molinier 18 224

56. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Diptychontafel, Elfenbein. — Nach einer Lichtdrucktafel im Katalog der Staatlichen Museen zu Berlin: Die Bildwerke des Deutschen Museums, I. Bd.: Die Elfenbeinbildwerke, bearb. von W. F. Volbach. Berlin und Leipzig 1923. Taf. 6 234

57. Wien, Sammlung Figdor. Koptischer Grabstein, Kalk. — Photographie . . 235

58. Gizeh, Museum. Koptischer Grabstein, Kalk. — Photographie 236

59. 60. 61. Rom, Sta. Costanza. Mosaiken des tonnengewölbten Umganges. — Photographie Alinari 241, 243, 245

62. Rom, Sta. Pudenziana. Apsismosaik. — Photographie Alinari 247

63. Wien, Nationalbibliothek. Genesis-Handschrift, fol. XVIII, 36. — Nach dem Lichtdruck in Hartel-Wickhoffs Publikation der Wiener Genesis 250

64. Ravenna, S. Vitale. Mosaik mit Kaiser Justinian, Photographie Ricci 253

65. Rom, Vaticana. Aeneis-Handschrift Nr. 3225, Odysseus bei Circe. — Nach der Photogravüre in P. Ehrles Publikation dieser Handschrift 257

Seite

66. Rom, Vaticana. Aeneis-Handschrift Nr. 3225, Dido. — Nach der Photogravüre in P. Ehrles Publikation dieser Handschrift 259
67. Komplementäre Motive. — Originalzeichnung 271
68. Rom, Thermenmuseum. Goldfibel vom Palatin. — Originalzeichnung . . . 277
69. Fibel aus vergoldeter Bronze, Museum Ferdinandeum Innsbruck. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 278
70. Ornamentaler Fries, in Kalkstein durchbrochen, Museum in Gizeh. - Originalphotographie 279
71. Julianusfibel. Gold, Kunsthist. Museum Wien, a) in senkrechter Draufsicht, nach Arneth, Gold- und Silbermonumente, b) in halber Untersicht von linksher. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 283
72. Bügel und Kopfteil einer Goldfibel, Kunsthist. Museum Wien. - Originalzeichnung. — $^2/_3$ der natürlichen Größe 285
73. Fibel aus Bronze und Silber, Museum Spalato. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 288
74. Fibel aus Silber mit Goldfiligran, Sammlung Ignaz Weifert Pancsova. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 289
75. Ohrring, Gold, vom Dos Trento, Kunsthist. Museum Wien. - Originalzeichnung. — Natürliche Größe 289
76. Ohrring, Gold, Museum Ferdinandeum Innsbruck. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 290
77. Bronzeschnalle, Sammlung Tranquilli Ascoli Piceno. - Originalzeichnung. — $^2/_3$ der natürlichen Größe 290
78. Bronzeschnalle aus dem Kaukasus, Naturhist. Museum Wien. — Originalzeichnung. — $^2/_3$ der natürlichen Größe 291
79. Fragment eines durchbrochenen Marmorgitters in S. Vitale zu Ravenna. — Originalzeichnung. — Verkleinert 291
80. Bronzeschnalle samt Ergänzungsbeschläge. Aus Raab in Ungarn. Naturhist. Museum Wien. — Originalphotographie. — $^3/_4$ der natürlichen Größe 293
81. Keilschnittornamente. — Originalzeichnung 296
82. Gürtelbeschläge aus Bronze, Museum Aquileia. — Originalzeichnung. — $^3/_4$ der natürlichen Größe 298
83. Riemenzunge aus Bronze, Museum Aquileia. — Originalzeichnung. — $^2/_3$ der natürlichen Größe 299
84. Riemenzunge aus Bronze, Museo Kircheriano Rom. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 299
85 a. Bronzeschnalle, Museo Kircheriano Rom. — Originalzeichnung. - Natürliche Größe 300
85 b. Seitenansicht des Dorns derselben Schnalle. — Originalzeichnung. - Natürliche Größe 300
86. Bronzeschnalle, zum Teil vergoldet, mit Silber beschlagen und nielliert; Sammlung Augusto Castellani Rom. — Originalzeichnung. — $^4/_7$ der natürlichen Größe 305

Seite

87. Koptische Holzleiste aus einer Kirche in Alt-Kairo. - Originalphotographie von Franz Pascha. — Verkleinert 310

88. Stuckverzierung an der Decke eines Torweges in der Moschee Ibn Tulun zu Kairo. — Originalphotographie von Franz Pascha. — Verkleinert . . . 311

89. Zwei Vogelköpfe aus Holz mit kerbgeschnitzten Verzierungen (sogenannte Totenschuhe) aus den Gräbern von Oberflacht, Museum Stuttgart. — Nach der Lithographie in Lindenschmits Altertümern der heidnischen Vorzeit. II, 7, 5 313

90. Schöpfkelle aus Holz, Vimosefund, Kopenhagen. — Nach dem Stiche in Engelhardts Publikation. Taf. XVI. 1. — Verkleinert 315

91. Gepunzte Bronzeschnalle, Wallraf-Richartz-Museum Köln. — Originalzeichnung. — $^2/_3$ der natürlichen Größe 317

92. Gepunzte Bronzeschnalle, Museum Aquileia. - Originalzeichnung. - $^2/_3$ der natürlichen Größe 317

93. Gürtelbeschläge aus Bronze, Museum Bonn. — Originalzeichnung. — $^1/_2$ der natürlichen Größe 318

94. Zwei Gürtelbeschläge aus Bronze, Museum Spalato. — Originalzeichnung. — $^2/_3$ der natürlichen Größe 319

95. Gürtelbeschlag aus Bronze, Museum Bonn. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 319

96. Schnalle von Apahida, Klausenburger Museum. Obersicht. — Originalphotographie. — Natürliche Größe 324

97. Dieselbe, Untersicht 324

98. Dieselbe, Seitensicht 324

99. Mittelschild einer Goldfibel mit Granaten aus Petrossa, Museum Bukarest. — Originalzeichnung. — $^2/_3$ der natürlichen Größe 325

100. Details von der Flasche von Pinguente, Kunsthist. Museum Wien. — Originalzeichnung. — $^1/_2$ der natürlichen Größe 355

101. Durchbrochenes Bronzebeschläg, Museum Klausenburg. — Originalzeichnung. — $^2/_3$ der natürlichen Größe 359

102. Emaillierte Bronzeplatte, British Museum. — Nach einem Holzschnitte in Kondakoffs Publikation über die Emailsammlung Swenigorodskoi 360

103. Das Innenmuster derselben Platte, mit allseitiger Fortsetzung des unendlichen Rapports. — Originalzeichnung 361

104. Gefieder am Rücken des emaillierten Hahnes im Wormser Museum. — Originalzeichnung. — Verkleinert 367

105. Emaillierte Bronzefibel mit Tierkopfablauf, Naturhist. Museum Wien. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 374

106. Goldschnalle mit Granaten, Museo Civico Bologna. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 380

107. Goldschnalle mit eingelegten Steinen, Sammlung Castellani Rom. — Originalzeichnung. — $^2/_3$ der natürlichen Größe 380

108. Detail vom Reif der Votivkrone des Swintila, Armeria real. in Madrid. — Nach der Chromolithographie in Bocks Reichskleinodien 381

Seite

109. Detail von den Hängeketten der Votivkrone des Swintila, wie vorige . . . 383
110. Ecke einer Marmortransene im Dom zu Ravenna. — Originalzeichnung. — Verkleinert 384
111. Bronzeschnalle aus Ägypten, Privatbesitz in Wien. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 384
112.
113. Goldringe mit Granaten, von Puszta Bakod (Ungarn), Nationalmuseum
114. Budapest. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 386
115.
116. Anhänger, Gold mit Granaten, aus Namiest (Mähren), Kunsthist. Museum Wien. — Originalzeichnung. — Natürliche Größe 387

EINLEITUNG

Als vor einigen Jahren seitens des k. k. Unterrichtsministeriums an mich die Aufforderung erging, für eine Publikation von Denkmälern der antiken Kunstindustrie in Österreich-Ungarn den auf die nachkonstantinische Zeit und die sogenannte Völkerwanderungsperiode entfallenden Anteil zu übernehmen, habe ich derselben um so freudiger entsprochen, als sich mir damit die willkommene Gelegenheit eröffnete, meine ornamentgeschichtlichen Untersuchungen auf einem hiefür außerordentlich wichtigen und dankbaren Gebiete zu erweitern und zu vertiefen. Die gestellte Aufgabe ließ von selbst eine Zweiteilung geboten erscheinen: der erste Teil hatte die Frage nach den Schicksalen der Kunstindustrie bei den bisherigen Trägern der allgemeinen Entwicklung — den Mittelmeervölkern — zu beantworten, der zweite hingegen das Maß des schöpferischen Anteiles der damals in die Kulturwelt neu eingetretenen nordischen Barbarenvölker an der Gestaltung der bildenden Kunst in den fünfthalb Jahrhunderten zwischen Konstantin dem Großen und Karl dem Großen festzustellen. Der erste Teil sollte die verbindenden Fäden aufdecken, die zur vergangenen Antike zurückleiteten, der zweite Teil die frühesten Keime der mittelalterlichen Kunst bloßlegen, wie sie sich später, vom neunten Jahrhundert ab, bei den germanischen und romanischen Völkern Europas entwickelt hat. Der erste Teil erschien mir seit jeher als der wichtigere, denn ohne eine vorangegangene befriedigende Beantwortung der in diesem Teile aufgeworfenen

Fragen war offenbar an eine erfolgreiche Lösung der dem zweiten Teile vorbehaltenen Aufgabe nicht zu denken.

Indem ich nun den ersten Teil der Öffentlichkeit übergebe, habe ich vor allem eine Erklärung dafür zu liefern, warum der Inhalt desselben den durch den gemeinsamen Obertitel des zweiteiligen Werkes erweckten Erwartungen gegenüber einerseits zu wenig, anderseits zu vieles zu bieten scheint: zu wenig, denn es finden sich darin keineswegs alle Denkmälergattungen der spätrömischen Kunstindustrie publiziert und erörtert — zu vieles, denn neben der Kunstindustrie erscheinen auch die drei übrigen großen Kunstgattungen, und darunter insbesondere die Skulptur, in nahezu gleichgestelltem Maße berücksichtigt.

Die Erklärung für diese anscheinende Inkongruenz zwischen Titel und Inhalt möge man erstlich in dem Umstande erblicken, daß meine Absicht nicht so sehr auf die Publikation von Einzeldenkmälern als vielmehr auf die Aufzeigung der leitenden Gesetze der Entwicklung in der spätrömischen Kunstindustrie gerichtet war; diese Gesetze aber, die wie immer und allezeit, so auch während der spätrömischen Periode, für alle Kunstgattungen gemeinsame waren, so daß die Beobachtungen auf jedem einzelnen Gebiete zugleich auch für alle übrigen gelten und einander somit wechselseitig stützen und ergänzen, haben bisher selbst für die Architektur, Skulptur und Malerei der spätrömischen Periode noch niemals eine genauere Feststellung erfahren, hauptsächlich unter der Herrschaft des eingewurzelten Vorurteiles, daß es überhaupt vergeblich sein möchte, in der spätesten Antike nach positiven Entwicklungsgesetzen zu suchen. Wer also heute das Wesen der spätrömischen Kunstindustrie zu schildern unternimmt, sieht sich schon durch äußere Verhältnisse gezwungen, diese Schilderung zu einer Charakteristik der spätrömischen Kunst überhaupt zu erweitern.

Die späteste Phase der antiken Kunst ist eben der dunkle Weltteil auf der Karte der kunstgeschichtlichen Forschung. Nicht einmal ihr Name und ihre Grenzen stehen auf eine Weise

fest, die auf Allgemeingültigkeit Anspruch erheben könnte. Die Ursache dieser Erscheinung hat man keineswegs in einer äußeren Unzugänglichkeit des Gebietes zu suchen; dieses liegt vielmehr nach allen Seiten hin offen da und bietet eine reiche Fülle an Beobachtungsmaterial, das sogar zu einem ansehnlichen Teile publiziert vorliegt. Aber es fehlte bisher die Lust, sich darein zu versenken; man versprach sich von solcher Entdeckungsreise weder hinreichende persönliche Befriedigung noch entgegenkommendes Verständnis beim Publikum. Es offenbart sich darin die nicht mehr zu übersehende Tatsache, daß selbst die Wissenschaft trotz aller anscheinenden Selbständigkeit und Objektivität ihre Richtung im letzten Grunde doch von den jeweilig führenden geistigen Neigungen erhält und auch der Kunsthistoriker über die Eigenart des Kunstbegehrens seiner Zeitgenossen nicht wesentlich hinauskann.

Wenn nun im nachfolgenden der Versuch unternommen wird, das bisher vernachlässigte Gebiet wenigstens auf seine allgemeinsten und maßgebendsten Charakterzüge hin zu untersuchen, so geschieht dies nicht etwa, weil der Verfasser sich über die beklagte Unvollkommenheit des menschlichen Geistes erhaben wüßte, sondern weil er empfindet, daß unsere geistige Entwicklung auf einem Punkte angelangt ist, wo die Lösung der Frage nach dem Wesen und den treibenden Kräften der ausgehenden Antike dem Interesse und Verständnisse der Gesamtheit begegnen könnte.

Ist es aber nicht Übertreibung, die bildende Kunst des ausgehenden Römerreiches so als ein völlig unerforschtes Gebiet hinzustellen? Was einmal die heidnischen Denkmäler darunter betrifft, so wird man dem Gesagten allerdings kaum widersprechen können. Beispielshalber sei nur erwähnt, daß ein wohldatiertes Hauptdenkmal der gedachten Art, der Komplex diokletianischer Bauten zu Spalato, eine vollständige, auf wissenschaftliche Untersuchungszwecke berechnete Publikation seit dem vorigen Jahrhunderte nicht mehr erfahren hat. Nach der

bisher geübten Arbeitsteilung wäre diese Aufgabe der klassischen Archäologie zugefallen; wer wollte es aber dieser verdenken, wenn sie in einer Zeit, die Mykenä und Pergamon dem Schutte entsteigen sah, für die Agonie der Antike kein Interesse übrig hatte? Wenn sie sich hie und da dennoch entschloß, ein solches Spätwerk zu behandeln, so geschah es in der Regel um des antiquarisch-historischen Inhaltes und nicht um der künstlerischen Form willen. Begegnet man aber einmal einer Ausnahme, so ging sie gewiß von einem Forscher aus, dessen Interesse für die bildende Kunst an der Grenze der Klassik nicht haltmacht und ihn dadurch instand setzt, selbst an den Werken der spätesten Antike, inmitten der Zeichen des Absterbens und der Verwesung, die Keime neuen Werdens und Blühens zu erkennen. So stammt auch das Beste, was bis jetzt überhaupt von der Kunst des dritten und vierten Jahrhunderts der römischen Kaiserzeit gesagt worden ist, von einem Kunsthistoriker der alten Schule, dem jede Arbeitsteilung fremd gewesen war und der gerade darum einer der Größten und Einsichtigsten geworden ist: Jak. Burckhardt, Die Zeit Konstantins des Großen, 2. Aufl., S. 260 ff.

Die Denkmäler von ausgesprochen heidnischem Charakter bilden aber die Minderzahl, namentlich wenn man den Zeitraum, um welchen es sich hier handelt, erst mit dem Mailänder Edikt Konstantins anheben läßt. Weitaus das meiste an Kunstsachen ist in dieser Zeit für christliche Besteller gefertigt worden und verrät diese Bestimmung mehr oder minder deutlich schon durch äußere Merkmale. Sollen nun auch diese christlichen Kunstdenkmäler einem unerforschten Gebiete angehören? Gibt es denn nicht längst und widerspruchslos einen Namen dafür: die altchristliche Kunst? Und hat diese nicht schon eine schier unübersehbare Literatur hervorgebracht?

In der Tat sind die altchristlichen Kunstwerke nicht allein in großer Anzahl (wenn auch keineswegs mit Vollständigkeit und am wenigsten mit der wünschenswerten Genauigkeit) publiziert,

sondern auch schon öfter einer geschichtlichen Behandlung unterzogen worden. Aber man nehme ein beliebiges dieser Bücher zur Hand, und man wird auf die Frage, worin denn das Wesen der altchristlichen Kunst bestanden habe, immer ungefähr folgende Antwort finden: die altchristliche Kunst wäre nichts anderes als die heidnische antike Kunst gewesen, die man lediglich aller äußeren und darum anstößigen Merkmale des Heidentumes entkleidet hat. Worin aber das innere künstlerische Wesen der heidnischen Antike jener Spätzeit bestanden habe, findet der Geschichtschreiber der christlichen Kunst natürlich nicht nötig zu sagen; wir sind daher gezwungen, diesbezüglich an die Geschichtschreiber der heidnischen Antike zu appellieren, und diese sagen uns über die Schlußphase ihrer Entwicklung, wie schon vorhin bemerkt wurde, so gut wie nichts.

Die Behandlung, welche die altchristliche Kunst in den letzten Jahrzehnten der Forschung in so reichem Maße erfahren hat, ist eben keine kunstgeschichtliche, sondern eine antiquarische gewesen. Dieses Bekenntnis ist um so weniger als Vorwurf gegen die bisherige Methode der Forschung und ihre Vertreter gemeint, als nicht allein die Erfolge, die man damit erzielt hat, als Fundamente auch für die eigentliche Kunstgeschichte unersetzlichen Wert haben, sondern auch die ganze Tendenz der Forschung in den letzten dreißig Jahren jene antiquarische Richtung geradezu zwingend gefordert hat.

Das charakteristische Merkmal der Geschichtsforschung von seiten der Generation, die sich heute anschickt, einer anderen, neuen Zielen zugewandten Platz zu machen, bestand in der einseitigen Bevorzugung der Hilfswissenschaften. In der Kunstgeschichte — der antiken wie der neueren — äußerte sich dies in einer einseitigen Pflege und Überschätzung der Ikonographie. Kein Zweifel, daß die Beurteilung eines Kunstwerkes eine wesentliche Beeinträchtigung ihrer Sicherheit erfährt, wenn man über den Vorstellungsinhalt, der darin seine Versinnlichung gefunden hatte, im unklaren ist. Um die Mitte des abgelaufenen Jahr-

hunderts hatte man begonnen, die Lücken in dieser Beziehung drückend zu empfinden, und weil dieselben nur vermittels einer umfassenden Heranziehung literarischer, nicht eigentlich mit der bildenden Kunst zusammenhängender Behelfe ausgefüllt werden konnten, kam es zu den ungeheueren quellenmäßigen Untersuchungen, in denen sich unsere kunstgeschichtliche Literatur der letzten drei Jahrzehnte zum größeren Teile erschöpfte. Es wird niemand bestreiten wollen, daß damit ein unentbehrliches Fundament für einen gesicherten Zukunftsbau der Kunstgeschichte gelegt worden ist: aber ebensowenig wird man leugnen können, daß durch die Ikonographie eben nur ein verstärktes Fundament gewonnen wurde und daß die Aufführung des eigentlichen Baues nun erst durch die Kunstgeschichte zu erfolgen hat.

Damit glauben wir die Berechtigung erwiesen zu haben, auch von den christlichen Denkmälern der spätesten antiken Kunst behaupten zu dürfen, daß sie wenigstens hinsichtlich des daran zutage tretenden rein künstlerischen Charakters — als Umriß und Farbe in Ebene oder Raum — heute noch ein im wesentlichen unerforscht gebliebenes Gebiet darstellen. Was man zur näheren Bezeichnung dieses Charakters vorzubringen pflegt, erschöpft sich noch immer in demjenigen, was man schon vor einem Halbjahrhundert darüber zu sagen gewußt hat: man nennt diese späteste antike Kunst einfach »unklassisch«.

Man denkt sich eine unüberbrückbare Kluft aufgerissen zwischen der spätrömischen Kunst und der vorangegangenen klassischen Antike. Auf dem Wege natürlicher Entwicklung, meint man, hätte aus der klassischen Kunst niemals eine spätrömische werden können. Diese Anschauung muß auffallend erscheinen, zumal in einer Zeit, welche den Begriff der Entwicklung zum Prinzip aller Weltanschauung und Welterklärung gemacht hat. Und in der Kunst der ausgehenden Antike sollte die Entwicklung ausgeschaltet gewesen sein? Eine solche Annahme wäre wohl unzulässig gewesen, und so half man sich mit der Vorstellung einer gewaltsamen Unterbrechung der Entwicklung

durch die Barbaren. Die bildende Kunst wäre von dem hohen Stande der Entwicklung, zu dem sie es bei den Mittelmeervölkern gebracht hatte, durch das zerstörende Eingreifen barbarischer Völkerschaften im Norden und Osten des römischen Weltreiches herabgeschleudert worden, so daß sie von Karls des Großen Zeit an eine aufsteigende Entwicklung vom neuen beginnen mußte. Das Prinzip der Entwicklung war somit zwar gerettet, aber daneben auch das gewaltsame Eingreifen von Katastrophen zugelassen, wie weiland in der geologischen Schöpfungsgeschichte.

Es ist nun bezeichnend, daß es niemand jemals unternommen hat, den behaupteten Prozeß der gewaltsamen Zerstörung der klassischen Kunst durch die Barbaren des näheren zu untersuchen. Man sprach nur im allgemeinen von »Barbarisierung« und beließ die Details derselben in einem undurchdringlichen Nebel, dessen Zerstreuung die Hypothese freilich nicht vertragen hätte. Aber was hätte man auch an ihre Stelle setzen können, da es doch als ausgemacht galt, daß die spätrömische Kunst nicht einen Fortschritt, sondern nur einen Verfall bedeuten konnte?

Dieses Vorurteil zu brechen, ist das Hauptziel aller in diesem Bande niedergelegten Untersuchungen. Doch soll sofort bekannt sein, daß dies nicht der erste Versuch in der angedeuteten Richtung ist, sondern daß ihm bereits zwei vorangegangen sind: der eine wurde von mir in den im Jahre 1893 erschienenen »Stilfragen«, der zweite von F. Wickhoff im einleitenden Text zu seiner im Vereine mit W. v. Hartel durchgeführten Publikation der Wiener Genesis (Wien, 1895) unternommen. In den »Stilfragen« glaube ich den Nachweis erbracht zu haben, daß das byzantinische und sarazenische Pflanzenrankenornament des Mittelalters im Wege direkter Entwicklung von dem klassisch-antiken Pflanzenrankenornament abstammt und daß die Zwischenglieder hiefür in der Kunst der Diadochen- und der römischen Kaiserzeit vorliegen. Also mindestens für das Pflanzenrankenornament bestünde hienach in der spätrömischen Zeit kein Verfall, sondern ein Fortschritt oder doch wenigstens eine Fortbildung von selbständigem Werte.

Die Aufnahme, die diese meine Ermittlungen bei den hiebei interessierten Forschern gefunden haben, war eine in bemerkenswerter Weise geteilte: am ehesten erklärten sich damit diejenigen einverstanden, die, wie Otto v. Falke, A. Kisa u. a., ein praktisches Verhältnis zu den einschlägigen Kunstwerken unterhielten; dagegen verhielten sich die Forscher von mehr theoretischer Richtung passiv; ein direkter Widerspruch ist aber, soviel ich weiß, von keiner Seite laut geworden.

Es sind seit 1893 wiederholt Abhandlungen gedruckt worden, die namentlich das byzantinische Ornament zum Gegenstande hatten und die, wie bisher immer geschah, vom Motiv und seiner gegenständlichen Bedeutung und nicht — wie ich es unternahm — von der Behandlung des Motivs als Form und Farbe in Ebene und Raum ausgegangen waren, ohne daß dabei meiner Aufstellungen Erwähnung getan worden wäre. Diese beharrliche Vermeidung nicht allein der Zustimmung, sondern auch des Widerspruches läßt sich offenbar nur in der Weise erklären, daß man sich in meine grundsätzliche Auffassung vom Wesen der Kunstentwicklung nicht zu finden und darum auch meinen Ausführungen nicht zu folgen vermocht hat. Die betreffenden Forscher brachten es nicht zuwege, sich von der älteren Auffassung loszusagen, welche die Vorstellung vom Wesen des bildenden Kunstschaffens in den letzten dreißig bis vierzig Jahren durchaus beherrscht hat.

Es ist dies jene Theorie, die in der Regel mit dem Namen Gottfried Sempers in Verbindung gebracht wird und derzufolge das Kunstwerk nichts anderes sein soll als ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. Diese Theorie wurde zur Zeit ihres Aufkommens mit Recht als ein wesentlicher Fortschritt gegenüber den völlig unklaren Vorstellungen der unmittelbar vorangegangenen Zeit der Romantik angesehen; heute ist sie aber längst reif dazu, endgültig der Geschichte einverleibt zu werden, denn wie so viele andere Theorien aus der Mitte des abgelaufenen Jahrhunderts, in denen man

ursprünglich den höchsten Triumph exakter Naturforschung vermutete, hat sich auch die Sempersche Kunsttheorie schließlich als ein Dogma der materialistischen Metaphysik herausgestellt.

Im Gegensatze zu dieser mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes habe ich — soviel ich sehe, als Erster — in den »Stilfragen« eine teleologische vertreten, indem ich im Kunstwerke das Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens erblickte, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt. Diesen drei letzteren Faktoren kommt somit nicht mehr jene positiv-schöpferische Rolle zu, die ihnen die sogenannte Sempersche Theorie zugedacht hatte, sondern vielmehr eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtprodukts.

Mit dem Kunstwollen war nun in die Entwicklung ein leitender Faktor eingeführt, mit dem die in der bisherigen Auffassung befangenen Forscher zunächst nichts anzufangen wußten, und aus diesem Umstande glaube ich eben die zuwartende Stellung erklären zu sollen, die der größere Teil der Mitarbeiter auf den gleichen Kunstgebieten noch heute, nach sieben Jahren, den in den »Stilfragen« niedergelegten Anschauungen gegenüber einnimmt. In zweiter Linie mag dazu der Umstand beigetragen haben, daß sich meine Untersuchungen in den »Stilfragen« ausschließlich auf das dekorative Gebiet beschränkten: da aber ein allgemein verbreitetes Vorurteil die Figurenkunst nicht allein für die höherstehende ansieht, sondern sich dieselbe auch als ganz besonderen Gesetzen folgend vorstellt, so war es kaum zu vermeiden, daß selbst unter denjenigen, welche die Stichhaltigkeit meiner Ausführungen über das Pflanzenrankenornament zugaben, manche die allgemeine Tragweite der bezüglichen Ermittlungen nicht zu erkennen vermochten.

Namentlich mit Rücksicht auf die zuletzt erwähnte Unterschätzung der Bedeutung der dekorativen Kunst war es nun ein neuer wichtiger Schritt in der von mir bereits eingeschlagenen Richtung, als F. Wickhoff in seiner Publikation der Wiener

Genesis den unwiderleglichen Nachweis erbrachte, daß auch ein nichtdekoratives Kunstwerk mit figürlichen Darstellungen aus der spätrömischen Zeit (wie man gemeinhin annimmt, aus dem fünften nachchristlichen Jahrhunderte) nicht mehr mit dem Maßstabe der klassischen Kunst gemessen (und schlankweg verurteilt) werden dürfe, sondern daß sich zwischen diese beiden Künste eine vermittelnde dritte in der beginnenden römischen Kaiserzeit einschiebt, die einerseits zweifellos noch in die Antike einbezogen werden muß, anderseits aber mit einem spätrömischen Werke wie die Wiener Genesis ganz wesentliche Berührungspunkte gemein hat.

Damit war die Kontinuität der Entwicklung auch auf dem Gebiete der Figurenkunst tatsächlich hergestellt, und wenn dieses Ergebnis in seiner bahnbrechenden Bedeutung noch nicht bei allen beteiligten Forschern die gebührende Anerkennung gefunden hat, so liegt dies namentlich an der allzu einseitigen und schroffen Absonderung, in welche Wickhoff die römische Kunst gegenüber der griechischen setzen zu müssen geglaubt hat. Aber was die Entwicklung der spätrömischen Kunst aus derjenigen der früheren Kaiserzeit betrifft, so ist hierin selbst Wickhoff, offenbar durch einen Rest kunstmaterialistischer Anschauungen bestimmt, auf halbem Wege stehen geblieben. Worin sich Genesis und flavisch-trajanische Kunst berühren, darin beweist ihm die Genesis gegenüber der klassischen Kunst einen Fortschritt; worin aber die Genesis von der Kunst der früheren Kaiserzeit abweicht, das gilt ihm nicht mehr als Fortschritt, sondern als Verfall. So gerät auch Wickhoff schließlich in die Katastrophentheorie, die ihn unrettbar zwingt, zur »Barbarisierung« seine Zuflucht zu nehmen.

Was ist es nun, das selbst so vorurteilsfreie Forscher wie F. Wickhoff bisher verhindert hat, das Wesen der spätrömischen Kunstwerke mit unbefangenem Auge zu würdigen? Nichts anderes als die subjektive Kritik, die unser moderner Geschmack an den uns vorliegenden Denkmälern vornimmt. Dieser Geschmack verlangt vom Kunstwerk Schönheit und

Lebendigkeit, wobei die Wage abwechselnd nach der ersteren oder der letzteren Seite neigt. Beides hatte die vorantoninische Antike besessen — von Schönheit mehr die klassische, von Lebendigkeit mehr diejenige der römischen Kaiserzeit —, keines von beiden aber, wenigstens in einem für uns zureichenden Maße, die spätrömische Kunst. Daher unsere Begeisterung einmal für die klassische Kunst, dann neuerlich (nicht zufällig) für die durch Wickhoff gepriesene flavisch-trajanische. Daß aber jemals auf Häßlichkeit und Leblosigkeit, wie wir ihnen in der spätrömischen Kunst zu begegnen glauben, ein positives Kunstwollen gerichtet gewesen sein könnte, erscheint uns vom Standpunkte des modernen Geschmackes schlechthin unmöglich. Es kommt aber alles darauf an, zur Einsicht zu gelangen, daß weder mit demjenigen, was wir Schönheit, noch mit demjenigen, was wir Lebendigkeit nennen, das Ziel der bildenden Kunst völlig erschöpft ist, sondern daß das Kunstwollen auch noch auf die Wahrnehmung anderer (nach modernen Begriffen weder schöner noch lebendiger) Erscheinungsformen der Dinge gerichtet sein kann.

Es soll also in diesem Buche nachgewiesen werden, daß auch die Wiener Genesis gegenüber der flavisch-trajanischen Kunst vom Standpunkte universalhistorischer Betrachtung der Gesamtkunstentwicklung einen Fortschritt und nichts als Fortschritt bedeutet und daß sie, nur mit dem beschränkten Maßstabe der modernen Kritik beurteilt, sich als Verfall darstellt, den es tatsächlich in der Geschichte nicht gibt; ja, daß die neuere Kunst mit ihren Vorzügen überhaupt niemals möglich gewesen wäre, wenn ihr nicht die spätrömische Kunst mit ihrer unklassischen Tendenz die Bahn gebrochen hätte.

An dieser einleitenden Stelle mag in der gedachten Hinsicht nur noch diejenige Seite vorläufige Andeutung finden, von welcher aus dem verkündeten Sachverhalte, wiewohl er den meisten auf den ersten Blick befremdlich erscheinen mag, von vornherein noch am ehesten beizukommen ist. Niemand bezweifelt, daß die modernen Zustände auf allen Gebieten, auf

denen sich das menschliche Wollen betätigen kann, bestimmte Vorzüge gegenüber denjenigen der antiken Welt aufweisen: so in Staatswesen, Religion, Wissenschaft. Damit aber die modernen Zustände Platz greifen konnten, mußten die Voraussetzungen, an welche die antiken Zustände gebunden waren, zertrümmert werden und Übergangsformen Platz machen, die uns zwar an sich minder gefallen mögen als gewisse antike Formen, aber dennoch in ihrer Bedeutung als notwendige Vorstufen für die modernen Formen nicht in Zweifel gezogen werden können.

So hat zum Beispiel der diokletianisch-konstantinische Staat der modernen Emanzipation des Individuums innerhalb der Gesamtmenschheit in entscheidendem Maße vorgearbeitet, wiewohl uns seine äußere despotische Regierungsform gegenüber der athenischen in der Zeit des Perikles oder der römischen in der Zeit der Republik eher Mißfallen erweckt.

Ganz ähnlich liegt das Verhältnis in den bildenden Künsten offen zutage. Niemand bezweifelt zum Beispiel, daß die Linienperspektive in der modernen Kunst weit richtiger und vollkommener gehandhabt wird, als dies jemals in der antiken Kunst der Fall gewesen war. Die antike Menschheit ging eben in ihrem Kunstschaffen von bestimmten (an entsprechender Stelle näher auszuführenden) Voraussetzungen aus, die es ihr schlechterdings unmöglich machten, für unsere moderne Auffassung von der Linienperspektive ein Verständnis zu fassen. Die spätrömische Kunst zeigt nun allerdings noch nicht die moderne Art der Beobachtung der Linienperspektive, ja sie scheint sich von dieser, gegenüber der vorangegangenen Antike, eher noch weiter zu entfernen; aber sie hat an Stelle jener antiken Voraussetzungen des Kunstschaffens neue gesetzt, auf Grund deren allmählich in der nachfolgenden Zeit sich die moderne Übung der Linienperspektive entwickeln konnte. Damit ist jedoch, wie zur Vermeidung eines naheliegenden Mißverständnisses auf das entschiedenste betont werden muß, durchaus nicht gemeint, als ob der spätrömischen Kunst bloß die negative

Aufgabe des Niederreißens, um für neue Bildungen Platz zu schaffen, zugefallen wäre; vielmehr hat sich auch die spätrömische Kunst jederzeit von positiven Zielen leiten lassen, die nur deshalb bisher Verkennung gefunden haben, weil sie von den uns geläufigen Zielen der neueren Kunst und den damit in bestimmtem Maße verwandten Zielen der klassischen und der augusteisch-trajanischen Kunst so fernab liegen.

Desgleichen wird jedermann von vornherein geneigt sein, in der Vernachlässigung des Schlagschattens seitens der spätrömischen Kunst einen Rückschritt gegenüber der vorangegangenen Antike zu erblicken, die schon in hellenistischer Zeit (das lateranische Asaroton) die Dinge mit dem Boden, auf dem sie auflagen, mittels des Schlagschattens in Verbindung zu setzen gewußt hat. Unser modernes Kunstwollen verlangt eben gleichfalls eine Verbindung der im Bilde dargestellten Dinge untereinander, wobei der Schlagschatten eine sehr wichtige Rolle spielt. Sobald man sich aber erst völlig klargemacht hat, was die hellenistisch-römische Kunst mit dem Schlagschatten gewollt hat und was anderseits wir heutzutage von demselben verlangen, so wird man zu dem Resultat gelangen, daß die Schattenlosigkeit der spätrömischen Bilder unserer eigenen Auffassung nähersteht als der Schlagschatten der vorangegangenen Antike. Denn diese trachtete das Einzelding stets nur mit dem unmittelbar benachbarten Ding, mit dem es annähernd in einer Ebene zu liegen schien, zu verbinden: die Antike suchte die Verbindung unter den Einzelformen lediglich in der Ebene. Wir hingegen verlangen von der bildenden Kunst und somit auch vom Schlagschatten die Verbindung der Einzelformen im Raume. Um zu dieser letzteren zu gelangen, bedurfte es einer Loslösung der Einzelform aus der Ebene, womit natürlich unter anderem auch das Verbindungsmittel des Schlagschattens in Wegfall kommen mußte; diese Loslösung hat aber eben die spätrömische Kunst vollzogen, und indem diese also bereits die Einzelform als kubisch räumlich faßt (ohne freilich den freien Raum als

solchen bereits offen anzuerkennen), steht sie mit ihrer Auffassung der modernen Kunst näher als die in der Ebene befangene klassische, hellenistische und frühere römische Antike.

In diesem Lichte betrachtet erscheint auch der Goldgrund der byzantinischen Mosaiken als ein Fortschritt gegenüber dem blauen Luftgrund der römischen Mosaiken. Denn dieser ist stets die Ebene geblieben, aus welcher die Einzeldinge, durch verschiedene Färbung (Polychromie) kenntlich, herauswachsen, wie sie sich eben unmittelbar unserem Gesichtssinne, unter möglichstem Ausschluß jeder Reflexion, darstellt, mag sich auch allmählich zwischen die Vorderfigur und die Grundebene der sogenannte Hintergrund eingeschoben haben. Der Goldgrund der byzantinischen Mosaiken hingegen, der den Hintergrund im allgemeinen ausschließt und damit zunächst einen Rückschritt zu bezeichnen scheint, ist nicht mehr Grundebene, sondern idealer Raumgrund, welchen die abendländischen Völker in der Folge mit realen Dingen bevölkern und in die unendliche Tiefe ausdehnen konnten. Die Antike kannte Einheit und Unendlichkeit nur in der Ebene, die neuere Kunst hingegen sucht beide im Tiefraume; die spätrömische Kunst steht zwischen beiden mitten inne, denn sie hat die Einzelfigur aus der Ebene losgelöst und damit die Fiktion der allgebärenden Grundebene überwunden, aber sie anerkennt den Raum — darin noch immer der Antike folgend — nur als geschlossene (kubische) Einzelform und noch nicht als unendlichen Freiraum.

Noch eine zweite Spur, die zum tieferen Verständnisse der spätrömischen Kunst zu leiten geeignet ist, mag hier Andeutung finden. Es ist bekannt, mit welcher Sorgfalt die Alten alles, was an Unheil und Widerwärtigkeit irgendwelcher Art erinnern konnte, aus der Namengebung von Personen, Ortschaften und dergleichen entfernt zu halten suchten und diese womöglich aus Bezeichnungen des Glückes und des Sieges, des Guten und Angenehmen komponierten. Nun höre man dagegen die Namen, wie sie bei den spätrömischen Altchristen entgegentreten:

Foedulus, Maliciosus, Pecus, Projectus, Stercus, Stercorius (vergl. Leblant in der Revue archéol. 1864, S. 4 ff). In diesen Namen erscheint just dasjenige, was der klassischen Menschheit Gefallen erweckt hatte, vermieden und dafür das Gegenteil, dem man früher mit peinlicher Sorgfalt ausgewichen war, zum Gegenstande des Gefallens gemacht: wollte man früher von Sieg und Herrlichkeit hören, so jetzt von Schande und Abscheulichkeit. Freilich liegen hier lediglich äußerste Extreme vor, die im allgemeinen selten erreicht wurden; aber sie bezeichnen scharf und klar die Richtung, nach welcher die neue »unklassische« Empfindungsweise der spätrömischen Welt hindrängte. Es ist nun gewiß nicht gemeint, den Schluß nahezulegen, daß die spätrömischen Altchristen deshalb, weil sie in ihren Namen die Anknüpfung an Widerwärtiges suchten, in ihrem Kunstschaffen das Häßliche gesucht haben müssen; denn eine solche Vereinigung von zwei verschiedenen Gebieten angehörigen Erscheinungen in ein Kausalitätsverhältnis wäre unwissenschaftlich und darum unstatthaft. Jener Umschwung in der Namengebung ist vielmehr lediglich eine parallele Erscheinung zum gleichzeitigen Umschwunge in der bildenden Kunst: sie sind offenbar beide von einem gemeinsamen höheren Wollen diktiert, das gleichmäßig in der Namengebung und in der bildenden Kunst die Harmonie in solchen Formen suchte, die den früheren Generationen der Antike Disharmonie erweckt hatten. Nun aber zur entscheidenden Frage: ist jener Umschwung in der Namengebung auf Rechnung des Einflusses der Barbaren zu setzen? Es dürfte wohl niemanden geben, der diese Frage bejahte und nicht vielmehr auf die Demut als namentlich durch das griechisch-orientalische Christentum neu begründete, durchaus unklassische Empfindungsweise der Mittelmeervölker in der spätrömischen Zeit hinwiese. Wir heutzutage verstehen und würdigen das Übermaß an Demut, das sich in jenen Namen ausspricht; doch würden sich wohl nur die wenigsten unter uns zur Nachahmung dieser Sitte entschließen, denn sie

entspricht durchaus nicht unserem Geschmacke. Warum sollen wir nun nicht auch die spätrömische Kunst in ihrer positiven harmoniespendenden Bedeutung für die Altchristen (und Spätheiden) verstehen und würdigen, bloß weil sie unserem modernen Geschmacke nicht entspricht?

Zur allgemeinen Bezeichnung der Kunstperiode, deren maßgebendste Charakterzüge in diesem Bande Darstellung finden sollen, wurde das Wort »spätrömisch« gewählt und als Zeitgrenzen die Regierungsepochen Konstantins des Großen und Karls des Großen genannt. Die Rechtfertigung dieser beiden Festsetzungen wird sich aus dem Inhalte von selbst ergeben; nur der Möglichkeit mißverständlicher Auffassungen muß von vornherein an dieser Stelle vorgebeugt werden.

Unter den Namen, mit denen man die in Rede stehende Periode zu belegen pflegt, findet sich kein einziger, bei dessen Gebrauch ein Mißverständnis absolut ausgeschlossen wäre. Am meisten irreführend in kunsthistorischer Hinsicht scheint mir die Bezeichnung als »Völkerwanderungszeit«; am nächsten dürfte dem wirklichen Sachverhalte das Wort »spätantik« kommen, denn das oberste Kunstziel war auch jetzt noch das gemeinantike — die Darstellung der Einzelform in der Ebene — und noch nicht dasjenige der neueren Kunst — die Darstellung der Einzelform im Raume; nur indem die nachkonstantinische Kunst die Einzelform innerhalb der Ebene isoliert hat, vollzog sie den notwendigen Übergang von der antiken Ebenenvorstellung zur neueren Raumvorstellung.

Wenn ich mich trotzdem schließlich für die Wahl des Wortes »spätrömisch« entschieden habe, so geschah es erstlich darum, weil ich ein Hauptgewicht darauf legen zu sollen glaubte, den in Rede stehenden Entwicklungsprozeß in den bildenden Künsten von vornherein als einen im ganzen römischen Weltreiche — in dessen östlicher und westlicher Hälfte — gleichmäßig verbreiteten und vollzogenen hinzustellen; des weiteren, weil man die Schlußgrenze der Antike, das ist des Altertums, gewöhnlich

mit dem Jahre 476 n. Chr. anzusetzen pflegt, wogegen unsere Darstellung weit über dieses Datum hinausgreifen muß und mindestens das oströmische Reich in der Tat nach 476 die Kontinuität des römischen Weltreiches repräsentiert hat, bis ihm in den Tagen Karls des Großen ein ebenbürtiges und völlig selbständiges abendländisches Römerreich entgegengesetzt wurde.

Bei der Wahl des Wortes »Römisch« an Stelle des Wortes »Antik« habe ich somit das römische Weltreich im Auge gehabt, nicht aber — wie ich hier von vornherein auf das nachdrücklichste betone — die Stadt Rom oder die Italiker oder die Völker der weströmischen Reichshälfte überhaupt. Es ist vielmehr meine Überzeugung, daß die schöpferische Rolle im Kunstschaffen auch noch nach Konstantin demselben Volke verblieben ist, das diese Rolle durch das ganze Altertum hindurch, seit dem Niedergange der altorientalischen Völker, ausgeübt und zu unerhörten Erfolgen gebracht hatte. Wie die Philosophie seit Augustus keine römische, sondern eine griechische in der römischen Kaiserzeit, der Kultus kein römischer, sondern ein griechischer mit orientalischen Vorstellungen durchsetzter gewesen ist und die Bekenner der heidnischen Kulte noch von den Christen des vierten und fünften Jahrhunderts schlechtweg als »Hellenen« bezeichnet wurden, so ist auch die Kunst der römischen Kaiserzeit im wesentlichen noch immer eine griechische zu nennen. Daß der Westen wie in Staatswesen und Kultur so auch in der Kunst allmählich sich differenziert und schließlich eine besondere Richtung ausgebildet hat, wird natürlich niemand leugnen, und wir werden im Laufe unserer Untersuchungen fortwährend Gelegenheit finden, auf das Aufkommen solcher Unterschiede zu achten. Aber es wird sich ergeben, daß die entscheidenden positiven Leistungen in dieser ganzen Periode doch stets von der oströmischen Reichshälfte ausgegangen sind und die Eigenart der Weströmer sich hauptsächlich darin geäußert hat, daß sie nur einen Teil der griechisch-orientalischen Neuerungen übernommen, den Rest hingegen grundsätzlich zurückgewiesen haben. Die Zeit,

in welcher die von orientalischen Einflüssen von Haus aus in minderem Grade berührten westeuropäischen Völker ihr spezifisches Kunstwollen entfalten durften, war noch nicht gekommen; sie liegt erst jenseits der Epoche Karls des Großen.

Wer wie der Verfasser dieses Bandes von der Überzeugung durchdrungen ist, daß es in der Entwicklung nicht allein keinen Rückschritt, sondern auch keinen Haltpunkt gibt und vielmehr alles beständig vorwärts fließt, muß die Einsperrung einer Kunstperiode in feste Jahresgrenzen als die nackte Willkür empfinden. Und doch würden wir zu keiner klaren Einsicht in die Entwicklung gelangen, wenn wir nicht einzelne Kunstperioden zu unterscheiden unternähmen; und entschließt man sich einmal zur Aufteilung der Gesamtentwicklung in einzelne Zeitperioden, so muß man denselben notwendigermaßen auch Anfang und Ende geben. In solchem Sinne meine ich auch die Wahl des Mailänder Edikts (313 n. Chr.) und des Regierungsantrittes Karls des Großen (768 n. Chr.) als Zeitgrenzen der spätrömischen Kunstperiode rechtfertigen zu können. Es möge aber sofort einschränkend bemerkt sein, daß manche charakteristische Züge der Kunst des vierten Jahrhunderts sich in stetig abnehmender Dichtigkeit bis in den vorchristlichen Hellenismus zurück verfolgen lassen und daß ich selbst eine Zeitlang geschwankt habe, ob nicht etwa an Stelle der Epoche Konstantins diejenige Marc Aurels als Anfangstermin zu setzen wäre. Von einer Unterteilung der Gesamtperiode, die vierthalb Jahrhunderte umfaßt, habe ich dermalen noch absehen zu müssen geglaubt; daß im vorliegenden ersten Teile dieses Werkes überwiegend die Zeit von Konstantin bis Justinian, im zweiten diejenige von Justinian bis auf Karl den Großen (und was das unter byzantinischem Einflusse stehende Gebiet Österreich-Ungarns betrifft, sogar noch ein bis zwei Jahrhunderte weiter hinaus) Behandlung finden wird, dürfte sich jedermann unschwer sowohl aus äußeren Verhältnissen (Denkmälerstatistik) als aus der wachsenden Entfremdung und Verselbständigung der Barbaren gegenüber den

Mittelmeervölkern seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts erklären.

Der Verteilung des überreichen, kaum in seinen bekanntesten Hauptvertretern auch nur annähernd erschöpften Stoffes wurde die Scheidung nach Kunstgattungen zugrunde gelegt. Die obersten Gesetze sind natürlich für alle vier Gattungen ebenso gemeinsam wie das Kunstwollen, von dem sie diktiert sind; aber nicht in allen Gattungen sind diese Gesetze mit gleich unmittelbarer Deutlichkeit zu erkennen. Am ehesten ist dies in der Architektur der Fall und des weiteren im Kunstgewerbe, namentlich soweit dasselbe nicht figürliche Motive verarbeitet: Architektur und Kunstgewerbe offenbaren die leitenden Gesetze des Kunstwollens oftmals in nahezu mathematischer Reinheit. Dagegen treten diese Gesetze an den figuralen Werken der Skulptur und Malerei nicht mit völliger Klarheit und Ursprünglichkeit zutage; es liegt dies jedoch keineswegs an der menschlichen Figur als solcher, das heißt an der Beweglichkeit und dadurch bedingten scheinbaren Asymmetrie derselben, sondern an dem »Inhalte«, das ist den Gedanken poetischer, religiöser, didaktischer, patriotischer usw. Art, die sich mit den menschlichen Figuren — beabsichtigter- oder unbeabsichtigtermaßen — verknüpfen und den Beschauer — namentlich den an die Arbeit mit Begriffen und an fernsichtige flüchtig-optische Betrachtung von Natur- und Kunstwerken gewöhnten modernen Beschauer — von dem eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk, das ist der Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum, ablenken. Dementsprechend wurde das Kapitel über die Architektur vorangestellt, das uns sofort die grundsätzliche Auffassung der Spätrömer vom Verhältnisse der Dinge zu Ebene und Raum erschließen soll.

An zweiter Stelle hätte das Kunstgewerbe Platz finden sollen; tatsächlich wurde es aber an die letzte Stelle gerückt, und diese Verschiebung fordert eine Erklärung. Sie lautet dahin, daß es bisher in der kunstgeschichtlichen Literatur trotz einzelner

Anläufe auf speziellen technischen Gebieten (wofür ich die trefflichen Arbeiten A. Kisas über rheinische Gläser und Metallarbeiten als Beispiel nennen möchte) kein ausgemachtes und allgemein bekanntes und anerkanntes spätrömisches Kunstgewerbe gegeben hat und zu einer Feststellung desselben in diesem Bande erst der Grund gelegt werden mußte. Wir haben es hier abermals mit einer Folgeerscheinung der grundsätzlichen Verachtung des Kunstgewerbes zu tun, dem die theoretischen Forscher der Kunstgeschichte bisher nur dann Beachtung schenken zu sollen glaubten, wenn es (wie an den griechischen Vasen) figürliche Darstellungen verarbeitet hat oder wenn (wie in Mykenä) figurale Zeugnisse von einer bestimmten Kunstperiode vollständig oder doch nahezu fehlen; in letzterem Falle hat man dann zwar selbst die Technik in Betracht gezogen, aber wiederum nur, um die Entstehung des Motivs zu erklären (ein noch immer nicht völlig verlassener Irrweg), und nicht um das Kunstwollen zu erfassen, das die bestimmte Technik ergreifen hieß. Da aber das spätrömische Kunstgewerbe weder die menschliche Figur in reicherem Maße verwertet hat, noch einen primitiven Charakter trägt, ist seine Existenz bisher im allgemeinen so gut wie übersehen worden, und in dieser Nichtbeachtung des spätrömischen Kunstgewerbes und der in dem letzteren zum Ausdrucke gelangten positiven Kunstwollensziele haben wir die Hauptwurzel aller jener Mißverständnisse und unklaren Vorstellungen zu erblicken, die sich hinter den Schlagworten »Barbarisierung« und »Völkerwanderungselemente« verbergen. Weil nun für die einzelnen Denkmäler, die in diesem Werke für die spätrömische Kunstindustrie in Anspruch genommen werden, nur in seltenen Fällen der Ursprung auf römischem Reichsboden aus äußeren Kriterien festzustellen ist und ihre Zuweisung an diesen Ursprung hauptsächlich auf Grund der daran zu beobachtenden Kunstschaffensgesetze erfolgen muß, ergibt sich von selbst die Notwendigkeit, eben diese Gesetze als der spätrömischen Kunst eigentümliche zuerst an Denkmälern solcher

Kunstgattungen zu erweisen, deren reichsrömische Herkunft von niemandem bezweifelt werden kann. Daher wurde der Betrachtung der Architektur diejenige der beiden Figurenkünste unmittelbar angereiht, wobei wiederum die Skulptur gegenüber der Malerei die größere Berücksichtigung erfahren hat: einmal aus dem äußeren Grunde, weil davon eine ungleich größere und in besseren Reproduktionen bekanntgewordene Zahl von Denkmälern vorliegt, aber auch wegen der näheren Verwandtschaft, in welcher diese Kunstgattung zu den als vornehmstes Substrat unserer Erörterungen über das Kunstgewerbe gewählten Metallarbeiten steht.

Es wird niemand bestreiten, daß der Zeitraum, dessen Kunst in diesem Bande ihre Bearbeitung gefunden hat, zu den bedeutsamsten zählt, welche die Weltgeschichte bisher zu verzeichnen gehabt hat. Völker, die ein Jahrtausend und länger die Führung in der allgemeinen Kulturbewegung der Menschheit innegehabt hatten, schicken sich an, dieselbe aus den Händen zu legen; an ihre Seite drängen sich andere Völker, von denen man wenige Jahrhunderte früher kaum die Namen gekannt hat. Anschauungen vom Wesen der Gottheit und ihrem Verhältnisse zur sichtbaren Welt, die seit Menschengedenken in Geltung gestanden hatten, werden erschüttert, preisgegeben und durch neue Anschauungen ersetzt, denen abermals jahrtausendelange Dauer, bis zum heutigen Tage, beschieden sein sollte. Und aus solcher gärenden Zeit, in der sich zwei Weltalter gegeneinander scheiden, liegt uns eine schier unabsehbare Zahl von Kunstdenkmälern vor, zumeist anonym und undatiert, die den ganzen aufgewühlten Charakter der damaligen geistigen Zustände getreu widerspiegeln. Kein Billiger wird unter solchen Umständen von dem ersten Bearbeiter dieser Kunst eine erschöpfende Beschreibung auch nur der wichtigsten ihrer Denkmäler verlangen. Aber selbst angesichts der Beschränkung der Aufgabe auf die Darlegung der großen allgemeinen Charakterzüge und Tendenzen mag der gerecht abwägende Leser niemals außer acht lassen, daß in einer so

zwiespältig bewegten Zeit und namentlich im vierten Jahrhundert n. Chr. der Entwicklungsprozeß unmöglich ein streng einheitlicher und gleichmäßig fortschreitender sein konnte und vielmehr in sprunghaften Phasen unter stetigen Rückschlägen verlaufen mußte, was in zahlreichen krassen Anachronismen — archaischem Beharren hier, radikalem Antizipieren geradezu moderner Auffassungen dort — zum unzweideutigen Ausdrucke gelangt.

Zu den Schwierigkeiten, welche solchermaßen die dem vorliegenden Bande gestellte Aufgabe in sich trägt, gesellt sich die Verstreuung des Denkmälervorrates über das ungeheure Gebiet des ganzen ehemaligen römischen Weltreiches und darüber hinaus, wobei ich einbekennen muß, daß beträchtliche Teilgebiete, wie das syrische, arabische und westafrikanische, das südfranzösische und englische meiner Prüfung um äußerer Hindernisse willen bisher so gut wie entzogen bleiben mußten. Wenn ich nichtsdestoweniger mit der Veröffentlichung der Resultate, zu denen mich mehrjährige Arbeit geführt hat, nicht länger zögern zu sollen glaubte, so habe ich die Zuversicht auf ein Gelingen dieses Versuches hauptsächlich aus der Wahrnehmung geschöpft, daß mir bei der Betrachtung eines jeden spätrömischen Kunstwerkes ohne Ausnahme aus der sinnlichen Erscheinung desselben der gleiche Stempel zwingender innerer Notwendigkeit entgegenleuchtet wie nur jemals aus irgendeinem klassischen oder Renaissancewerke. Über das Wesen dieser inneren Notwendigkeit, die ich angesichts eines jeden spätrömischen Kunstwerkes instinktiv empfinde und die man als »Stil« zu bezeichnen pflegt, habe ich mir und anderen in den einzelnen Kapiteln dieses Bandes mit klaren Worten Rechenschaft zu geben versucht. Was ich hiemit darbiete, ist eine Darlegung des Wesens des spätrömischen Stiles und seines geschichtlichen Werdens; ich glaube damit die letzte große und bereits allzu lange offengebliebene Lücke in unserer Kenntnis der allgemeinen Kunstgeschichte der Menschheit, wenigstens im Ganzen und Groben, geschlossen zu haben.

1

DIE ARCHITEKTUR

Von Werken der spätrömischen Architektur sind fast nur solche auf uns gekommen, die von allem Anbeginn für christliche Kultzwecke bestimmt gewesen sind. Es leidet gar keinen Zweifel und ist in einzelnen Fällen selbst durch überlieferte Zeugnisse erweisbar, daß mindestens im vierten Jahrhundert im Römerreiche auch noch für heidnische Kultzwecke gebaut worden ist. Parallel damit ist auch das Verhältnis des Staates und des einzelnen Reichsbürgers zu der idealen Gemeinschaft in der Kirche nicht mit einem Schlage ein so untergeordnetes und selbstverzichtendes geworden, daß für die Fortdauer eines künstlerischen Profanbaues alle Voraussetzungen erloschen wären. Ist nun der Verlust aller spätesten heidnischen Kultstätten und aller spätrömischen Profanbauten (bis auf geringe, wenig aussagende Teilreste) zweifellos zu beklagen, so hindert er uns gleichwohl durchaus nicht, die maßgebenden Gesetze der Entwicklung in der spätrömischen Baukunst in hinlänglicher Klarheit zu erkennen, denn die Zukunft dieser Entwicklung war eben ausschließlich im Kirchenbau gelegen, und das eigenartige Kunstwollen der spätrömischen Periode hat daher gerade im christlichen Kirchenbau seinen reinsten Ausdruck finden müssen. Kirchen, das heißt Häuser für die Feier des Gottesdienstes der versammelten christlichen Gemeinden, sind es somit, die das vornehmste Substrat für unsere Betrachtung liefern.

Die besonderen Gattungen der Taufkirchen und Grabmalkirchen, so wichtig sie in ihrer symptomatischen Bedeutung sein

mögen, dürfen in einer Untersuchung, die bloß die Hauptlinien der Entwicklung festlegen will, außer Betracht bleiben, weil sie schon vom Standpunkte ihres Gebrauchszweckes einen Mischtypus darstellen, der zwischen Architektur und Skulptur inmitten steht.

Die spätrömischen Kirchenbauten befolgen zweierlei System: Langbau (Basilika) und Zentralbau. Diese zwei Systeme verhalten sich gegensätzlich zueinander wie Bewegung und Ruhe: der Frage, auf welches von beiden die Wahl eines bestimmten Kunstvolkes in einer bestimmten Periode gefallen ist, kommt daher schon an und für sich grundwichtige Bedeutung zu. Aber es war nicht ausgeschlossen und ist seit der altägyptischen Kunst wiederholt nachzuweisen, daß dieselben Kunstvölker zu gleicher Zeit beide Systeme nebeneinander angewendet haben, indem sie dieselben durch Beruhigung des Langbaues und Beweglichmachung des Zentralbaues gewissermaßen einander anzunähern sich bestrebten. Solches war mindestens in Ostrom auch in spätrömischer Zeit der Fall, und wir werden füglich an erster Stelle nach dem Gemeinsamen fragen, das im Zentralbau und in der Basilika in gleichem unverkennbarem Maße zum Ausdrucke gelangt ist. Dieses Gemeinsame, durch das sich die spätrömischen Kirchenbauten namentlich von den Bausystemen des vorangegangenen Altertums unterscheiden, liegt einerseits in der Raumbildung, anderseits in der Massenkomposition. Die spätrömischen Kirchen enthalten ausgedehnte Innenräume, die aber offenbar nicht eine durch den Gebrauchszweck unvermeidlich geforderte Nebensache, sondern das Problem künstlerischer Verarbeitung gebildet haben. Desgleichen stellen sich die spätrömischen Kirchen nicht mehr als einfache stereometrische Grundformen (Pyramide, Würfel, Prisma, Zylinder) dar, sondern sind aus mehreren solchen Grundformen komponiert, wobei allerdings eine über alle übrigen zu dominieren pflegt. Die Eigentümlichkeit der Raumbildung gelangt naturgemäß hauptsächlich im Innern, diejenige der Massenkomposition hingegen am Äußern

zum Ausdrucke. Hiebei darf aber nicht übersehen werden, daß die gleiche Auffassung vom Raume als einer kubisch aufzuteilenden (also gewissermaßen stofflichen) Größe dem Baukünstler auch beim Entwurfe des Äußern gegenwärtig war und daß umgekehrt die Massenkomposition nicht minder im Innern ihre Anwendung gefunden hat. In letzterer Hinsicht genügt es beispielshalber auf die Nischen hinzuweisen, die als halbzylindrische Seitenräume den vollzylindrischen (polygonen, quadraten) Hauptraum begleiten; die Wiederkehr der inneren Raumauffassung in der Behandlung des Äußern läßt sich allerdings nicht mit so wenigen Worten unmittelbar evident machen und ihre Klarstellung muß daher dem weiteren Verlaufe unserer Untersuchung vorbehalten bleiben. Auch die Einsicht in das innige Wechselverhältnis zwischen Raumbildung und Massenkomposition wird sich erst aus der Betrachtung der Entwicklung ergeben. Nur eine bloße historische Tatsache mag hier vorläufige Erwähnung finden: am Pantheon zu Rom sind im Innern des Mauerringes bereits Nischen ausgespart, während das Äußere noch einen reinen ungebrochenen Zylinder bildet. Hier tritt also die Massenkomposition bereits im Innenraume auf, während sie am Äußern noch fehlt. Durch solche Wahrnehmungen wird uns von vornherein die Vermutung nahegelegt, daß wir in der Raumbildung das eigentlich treibende Element in der Entwicklung der Baukunst in der römischen Kaiserzeit zu erkennen haben.

Ist aber nicht seit dem frühesten Kulturerwachen der Menschheit die Absicht aller und jeder Baukunst, die über die Schaffung eines bloßen Males hinausging, auf Raumbildung gerichtet gewesen? Die Architektur ist doch eine gebrauchszweckliche Kunst, und ihr Gebrauchszweck lautete in der Tat allezeit auf Bildung begrenzter Räume, innerhalb deren dem Menschen die Möglichkeit freier Bewegung offenstehen sollte. Wie aber schon diese Definition lehrt, zerfällt die Aufgabe der Baukunst in zwei Teile, die einander notwendigermaßen ergänzen und bedingen, aber gerade darum in einem bestimmten Gegensatze zueinander

stehen: die Schaffung des (geschlossenen) Raumes als solchen und die Schaffung der Raumgrenzen. Damit war dem menschlichen Kunstwollen seit Anbeginn die Möglichkeit geöffnet, den einen Teil der Aufgabe einseitig auf Kosten des anderen zu betreiben. Man konnte die Raumgrenzen derart überwuchern lassen, daß das Bauwerk in ein plastisches Bildwerk überging; man konnte anderseits die Raumgrenzen in solche Ferne hinausschieben, daß im Beschauer dadurch der Gedanke an die Unendlichkeit und Unmeßbarkeit des freien Raumes erweckt wurde. Die Frage ist nun, wie sich das Altertum und insbesondere seine abschließende spätrömische Phase zu dem gedachten Gegensatze gestellt hat.

Die Kulturvölker des Altertums erblickten in den Außendingen nach Analogie der ihnen (vermeintlich) bekannten eigenen menschlichen Natur (Anthropismus) stoffliche Individuen, zwar von verschiedener Größe, aber jedes aus fest zusammenhängenden Teilen zu einer untrennbaren Einheit abgeschlossen. Ihre sinnliche Wahrnehmung zeigte ihnen die Außendinge verworren und unklar untereinander vermengt: mittels der bildenden Kunst griffen sie einzelne Individuen heraus und stellten sie in ihrer klaren abgeschlossenen Einheit hin. Die bildende Kunst des gesamten Altertums hat somit ihr letztes Ziel darin gesucht, die Außendinge in ihrer klaren stofflichen Individualität wiederzugeben und dabei gegenüber der sinnfälligen Erscheinung der Außendinge in der Natur alles zu vermeiden und zu unterdrücken, was den unmittelbar überzeugenden Eindruck der stofflichen Individualität trüben und abschwächen konnte.

Schon diese allgemeinste Definition des Endzieles, welches der bildenden Kunst im ganzen Altertum vorgeschwebt hatte, läßt einen Schluß auf das Verhältnis zu, in welchem diese Kunst zum Raume gestanden haben muß. Der mit atmosphärischer Luft erfüllte Raum, durch den für die naive sinnliche Betrachtung die einzelnen Außendinge voneinander getrennt erscheinen, ist für eben diese Betrachtung kein stoffliches Individuum, ja

die Negation des Stoffes und somit ein Nichts. Der Raum konnte daher ursprünglich gar nicht Gegenstand des antiken Kunstschaffens werden, denn er läßt sich nicht stofflich individualisieren. Die antike Kunst mußte aber bei völlig strenger Auffassung ihrer Aufgabe noch weiter gehen: sie mußte geflissentlich die Existenz des Raumes verneinen und unterdrücken, denn er war der klaren Erscheinung der absoluten geschlossenen Individualität der Außendinge im Kunstwerk nachteilig. Daraus ergibt sich die notwendige Folge, daß die Architektur des Altertums wenigstens ursprünglich von den beiden ihr gesetzten Aufgaben diejenige der Raumbegrenzung nach Möglichkeit gefördert und in den Vordergrund gerückt, jene der Raumbildung hingegen zurückgedrängt und verhehlt haben muß.

War somit ein gemeinsames Ziel für alle antike Kunst gegeben, so ist es doch innerhalb desselben nicht ohne stufenweise Entwicklung geblieben; diese Entwicklung war diktiert durch die wechselnden Ausdrucksformen, in denen man sich in den verschiedenen Perioden des Altertums die allgemein gesuchte individuelle Einheit der Dinge im Kunstwerk zutage tretend gedacht hat.

Zu allererst trachtete man die individuelle Einheit der Dinge auf dem Wege der reinen sinnlichen Wahrnehmung unter möglichstem Ausschluß jeglicher aus der Erfahrung stammenden Vorstellung zu erfassen. Denn solange es Voraussetzung war, daß die Außendinge wirklich von uns unabhängige Objekte sind, mußte jede Zuhilfenahme des subjektiven Bewußtseins, als die Einheit des betrachteten Objekts störend, instinktiv vermieden werden. Das Sinnesorgan nun, das wir am weitaus häufigsten gebrauchen, um von den Außendingen Notiz zu nehmen, ist das Auge. Dieses Organ zeigt uns aber die Dinge bloß als farbige Flächen und keineswegs als undurchdringliche stoffliche Individuen; gerade die optische Wahrnehmung ist es eben, die uns die Dinge der Außenwelt in chaotischer Vermengung erscheinen läßt. Sichere Kunde von der geschlossenen individuellen Einheit

einzelner Dinge besitzen wir nur durch den Tastsinn. Durch ihn allein verschaffen wir uns Kenntnis von der Undurchdringlichkeit der das stoffliche Individuum abschließenden Grenzen. Diese Grenzen sind die tastbaren Oberflächen der Dinge. Aber dasjenige, was wir unmittelbar tasten, sind nicht die ausgedehnten Flächen, sondern bloß einzelne Punkte. Erst indem sich die Wahrnehmung undurchdringlicher Punkte an einem und demselben stofflichen Individuum rasch nacheinander und nebeneinander wiederholt, gelangen wir zur Vorstellung der ausgedehnten Fläche mit ihren zwei Dimensionen der Höhe und Breite. Diese Vorstellung ist also nicht mehr durch eine unmittelbare Wahrnehmung des Tastsinns, sondern durch eine Kombination mehrerer solcher Wahrnehmungen gewonnen, die notwendigermaßen die Dazwischenkunft des subjektiven Denkprozesses voraussetzt. Es ergibt sich hieraus, daß schon die Überzeugung von der tastbaren Undurchdringlichkeit als wesentlichste Voraussetzung der stofflichen Individualität nicht mehr allein auf Grund sinnlicher Wahrnehmung, sondern unter ergänzender Zuhilfenahme des Denkprozesses zustande kommt. Im antiken Kunstschaffen muß daher seit seinen elementaren Anfängen ein innerer Gegensatz latent gewesen sein, indem trotz der grundsätzlich gewollten objektiven Auffassung der Dinge eine subjektive Beimischung von Anbeginn nicht zu vermeiden war. Und in diesem latenten Gegensatze lag zugleich der Keim aller späteren Entwicklung.

Damit war aber das unumgänglichste Maß subjektiver Trübung der objektiven Individualität der stofflichen Außendinge für das älteste antike Kunstschaffen noch nicht erschöpft. Der Tastsinn ist wohl unentbehrlich, um uns von der Undurchdringlichkeit der Außendinge zu vergewissern, aber keineswegs, um uns auch von deren Ausdehnung zu unterrichten. In letzterer Hinsicht wird er vielmehr vom Gesichtssinn weitaus an Leistungsfähigkeit übertroffen. Das Auge vermittelt zwar nur Farbenreize, die nicht minder wie die Reize der Undurchdringlichkeit sich

bloß auf einzelnen Punkten mitteilen: und die Vorstellung von Farbenflächen als vervielfältigten Punkten gewinnen wir genau auf dem gleichen Wege des Denkprozesses wie diejenige von den tastbaren Oberflächen. Aber das Auge vollzieht die Operation der Vervielfältigung der Einzelwahrnehmungen weit rascher als der Tastsinn, und daher ist es auch das Auge, dem wir unsere Vorstellung von Höhe und Breite der Dinge hauptsächlich verdanken. Es kommt infolgedessen zu einer neuerlichen Kombination von Wahrnehmungen im Bewußtsein des denkenden Beschauers: wo das Auge eine zusammenhängende Farbenfläche von einheitlichem Reiz wahrnimmt, dort taucht auf Grund der Erfahrung auch die Vorstellung von der tastbar undurchdringlichen Oberfläche einer abgeschlossenen stofflichen Individualität auf. Auf solchem Wege konnte es frühzeitig geschehen, daß die optische Wahrnehmung allein für genügend befunden wurde, um von der stofflichen Einheit eines Außendings Gewißheit zu schaffen, ohne daß hiebei der Tastsinn zur unmittelbaren Zeugenschaft herangezogen werden mußte. Aber die wesentlichste Vorbedingung hiebei blieb zunächst immer, daß die absolute Ebene eingehalten, die Ausdehnung auf die Dimensionen der Höhe und Breite beschränkt blieb.

Dagegen muß die antike Kunst die Existenz der dritten Dimension — der Tiefe —, die wir für die Raumdimension im engeren Sinne anzusehen pflegen, von Anbeginn grundsätzlich verleugnet haben. Die Tiefe ist nicht allein mit keinem Sinne wahrnehmbar — das gleiche haben wir auch von den beiden Flächendimensionen geltend befunden —, sondern auch erst auf einem weit verwickelteren Wege des Denkprozesses zu begreifen als die Flächendimensionen. Das Auge verrät uns nur Ebenen; wir wissen zwar freilich aus verkürzten Umrißlinien und aus Schatten auf Veränderungen in der Tiefe zu schließen, aber nur an bekannten Objekten, bei deren Wahrnehmung uns die Erfahrung zur Seite steht, während beim Anblick unbekannter Objekte wir zunächst im unklaren bleiben, ob die wahrnehmbaren

krummen Umrisse und dunklen Farbflecken nicht in einer Ebene liegen. Wiederum ist es der Tastsinn, der uns vom Vorhandensein von Tiefenveränderungen die erste sichere Kunde gibt, weil seine vielverzweigten Organe das Einsetzen der Prüfung auf verschiedenen Punkten zu gleicher Zeit ermöglichen: aber schon die Erkenntnis von Tiefenveränderungen an der Oberfläche und vollends diejenige des Zusammenschlusses in der vollen dreidimensionalen Rundform erfordert eine weit ausgiebigere Zuhilfenahme des Denkvermögens als die Konstruierung der Flächenvorstellung aus den Einzelwahrnehmungen punktueller Reize. Wenn also bereits ebene Flächen nicht mehr allein auf Grund sinnlicher Wahrnehmungen, sondern nur unter Appell an die subjektive Reflexion aufgenommen werden können, so ist die Heranziehung der letzteren in noch weit höherem Maße bei der Aufnahme von gebogenen, gekrümmten Flächen notwendig. Diese Unterscheidung von zweierlei Flächen, ebenen und gekrümmten, ist ebenso wichtig in der Kunstgeschichte wie diejenige von Umriß und Farbe, denn in ihr gelangt bereits die fundamentale Scheidung zwischen Ebene und Raum zum Ausdrucke.[1]

Wir gelangen somit zu folgendem Ergebnisse: Die Kunst des Altertums, die auf möglichst objektive Wiedergabe der stofflichen Individuen ausgegangen ist, muß infolgedessen die Wieder-

1 Das Wesen der sinnlichen Wahrnehmung, des Sehens und Tastens wurde im obigen gemäß derjenigen Theorie zur Darlegung gebracht, die sich als die empiristische bezeichnet. Ihr steht die nativistische gegenüber, die nicht allein die Ausdehnung in Höhe und Breite, sondern auch in der Tiefe bereits in der sinnlichen Empfindung enthalten sein läßt. Aber auch diese Theorie versteht hierunter nicht mehr als die elementare Disposition zur Wahrnehmung des Raumes, zu deren Entfaltung die Hilfe des Bewußtseins unbedingt vonnöten ist (vergl. zum Beispiel C. Siegel, Entwicklung der Raumvorstellung, S. 23: ist das Körpersehen, das ja mit der Tiefenempfindung gegeben ist, zwar seinem Ursprunge nach in der Gesichtsempfindung selbst gelegen, seiner entwickelten Form nach aber das Produkt vieler anderer in der Erfahrung wurzelnder Faktoren . . .). Die obigen Ausführungen über den Zusammenhang zwischen der Gedankenscheu und Raumscheu der primitiven, auf möglichst reine Darstellung objektiver Sinnlichkeit ausgehenden Kunst bleiben somit auch dann zu Recht bestehen, wenn man die Rolle des Bewußtseins bei der Seh- und Tastempfindung um das von der nativistischen Theorie geforderte winzige Maß einschränkt.

gabe des Raumes als einer Negation der Stofflichkeit und Individualität nach Möglichkeit vermieden haben: nicht als ob man sich schon damals klar bewußt gewesen wäre, daß der Raum bloß eine Anschauungsform des menschlichen Verstandes ist, sondern weil man sich schon durch das naive Bestreben nach reinem Erfassen der sinnfälligen Stofflichkeit instinktiv auf möglichste Einengung der räumlichen Erscheinung hingedrängt gefühlt haben muß. Von den drei Raumdimensionen im weiteren Sinne sind aber die zwei Flächen- oder Ebendimensionen der Höhe und Breite (Umriß, Silhouette) unentbehrlich, um überhaupt zur Vorstellung einer stofflichen Individualität zu gelangen; sie werden daher von der antiken Kunst vom Anbeginne zugelassen. Die Tiefendimension hingegen erscheint hiefür nicht unbedingt notwendig, und da sie überdies den klaren Eindruck stofflicher Individualität zu trüben geeignet ist, wird sie von der antiken Kunst zunächst nach Möglichkeit unterdrückt.

Die antiken Kulturvölker haben also die Aufgabe der bildenden Kunst dahin aufgefaßt, die Dinge als individuelle stoffliche Erscheinungen nicht im Raume (worunter von nun an stets der Tiefraum verstanden sein soll), sondern in der Ebene hinzustellen. Wie soll sich aber die stoffliche Individualität innerhalb der Ebene bemerkbar machen, wenn sie nicht aus der Ebene, wenn auch nur um ein noch so geringes heraustritt? Damit war die Notwendigkeit einer bestimmten Anerkennung auch der Tiefendimension von Anbeginn gegeben, und auf diesem latenten Gegensatze beruht nicht allein die Reliefauffassung der antiken Kunst, sondern auch zur einen Hälfte die Entwicklung, die sich innerhalb der bildenden Kunst des Altertums vollzogen hat. Zur anderen Hälfte ist diese Entwicklung, wie schon früher betont wurde, durch das allmähliche Eindringen der subjektiven Anschauung in die rein sinnliche Wahrnehmung von der stofflichen Individualität der Dinge bewirkt worden.

Die Entwicklung der bildenden Kunst im Altertum bei den führenden Kulturvölkern hat folgende drei Hauptphasen durchlaufen:

1. Größte Strenge der rein sinnlichen Auffassung von der (vermeintlich objektiven) stofflichen Individualität der Dinge und infolgedessen möglichste Annäherung der stofflichen Erscheinung des Kunstwerkes an die Ebene. Diese Ebene ist nicht die optische, die uns das Auge bei einiger Entfernung von den Dingen vortäuscht, sondern die taktische, die uns die Wahrnehmungen des Tastsinnes suggerieren, denn von der Gewißheit der (tastbaren) Undurchdringlichkeit hängt auf dieser Stufe der Entwicklung auch die Überzeugung von der stofflichen Individualität ab. Vom optischen Standpunkte betrachtet ist diese Ebene diejenige, die das Auge dann wahrnimmt, wenn es an die Oberfläche eines Dinges so nahe heranrückt, daß alle Umrisse und namentlich alle Schatten, durch welche sich eine Tiefenveränderung verraten könnte, verschwinden.[1] Die Auffassung von den Dingen, die dieses erste Stadium des antiken Kunstwollens kennzeichnet, ist somit eine taktische* und, soweit sie notgedrungen bis zu einem gewissen Grade auch eine optische sein muß, eine nahsichtige: sie findet sich verhältnismäßig am reinsten in der altägyptischen Kunst zum Ausdrucke gebracht.[2] Verkürzungen und Schatten (als Verräter des Tiefraumes) sind darin ebenso peinlich vermieden wie Äußerungen geistiger

1 Man kann darauf hin eine Probe anstellen, wenn man zum Beispiel altägyptische Statuen zuerst aus einiger Entfernung ansieht, wobei sie einen flachen und völlig leblosen Eindruck machen, sodann aber allmählich in größere Nähe bringt, wobei die Flächen immer mehr an Lebendigkeit gewinnen, bis man endlich die Feinheit der Modellierung im vollsten Maße erst dann gewahr wird, wenn man die Fingerspitzen betastend darüber hinweggleiten läßt.

2 Doch ist auch die altägyptische Kunst, wie es bei ihrer jahrtausendelangen Entwicklungsdauer verständlich ist, auf verschiedenen Punkten über das angegebene Stadium bereits hinausgekommen; anderseits sind aber noch die Griechen einer vorgeschrittenen Zeit teilweise darin befangen gewesen.

* In einer Erwiderung auf Besprechungen seiner Arbeit (Allgemeine Zeitung 1902, Beilage Nr. 92, 93) hat Riegl zugegeben, daß der Terminus taktisch schlecht gewählt sei und durch den Terminus haptisch überall zu ersetzen wäre.

Affekte (als Verräter des subjektiven Seelenlebens). Dagegen ist der Hauptakzent auf die Umrisse gelegt, und zwar sind diese nach Möglichkeit symmetrisch gehalten, weil sich in der Symmetrie der ununterbrochene taktische Zusammenhang innerhalb der Ebene am überzeugendsten dem äußeren Anblicke verrät. Die Symmetrie haftet nämlich an den Flächendimensionen und wird durch die Tiefe beeinträchtigt, wo nicht aufgehoben; daher ist die Symmetrie innerhalb der bildenden Kunst des ganzen Altertums das wesentlichste Mittel gewesen, um die Abgeschlossenheit der stofflichen Individuen in der Ebene zu demonstrieren.

2. An der Oberfläche der Dinge im Kunstwerke werden Tiefenveränderungen (Ausladungen) nicht allein notgedrungen zugelassen, sondern bereitwillig zugestanden. Um so strenger wird auf klare Verbindung der ausladenden Dinge mit der gemeinsamen Grundebene und der einzelnen Ausladungen untereinander gesehen. Denn noch immer ist die Erweckung der Wahrnehmung von der tastbaren Undurchdringlichkeit als Bedingung der stofflichen Individualität unbedingtes Hauptziel der bildenden Kunst: der geschlossene und taktische Zusammenhang der Teilflächen untereinander darf daher noch keine Unterbrechung erleiden. Anderseits darf nun aber auch das Auge als das wichtigste Berichterstattungsorgan das Vorhandensein von ausladenden Teilgliederungen wahrnehmen; diese verraten sich vor allem durch Schatten, und um dieselben wahrzunehmen, muß das Auge aus der Nahsicht etwas weiter abrücken: nicht so weit, daß der ununterbrochene taktische Zusammenhang der Teile nicht mehr klar erkennbar wäre (Fernsicht), aber doch in eine Distanz, die zwischen Nahsicht und Fernsicht in der Mitte liegt und die wir als Normalsicht bezeichnen dürfen. Die Auffassung von den Dingen, die dieses zweite Stadium der antiken Kunst kennzeichnet, ist somit eine taktisch-optische und in optischer Hinsicht genauer eine normalsichtige; sie ist verhältnismäßig am reinsten in der klassischen Kunst der Griechen zum Ausdrucke

gelangt.[1] Neben Verkürzungen dürfen nun auch Schatten auftreten, aber lediglich Halbschatten, die den taktischen Zusammenschluß der Oberfläche nicht gleich Tiefschatten unterbrechen; desgleichen sind Äußerungen geistiger Affekte so weit zugelassen, als dadurch das Interesse des Beschauers an der stofflichen Individualität des betreffenden Trägers geistiger Affekte nicht in den Hintergrund gedrängt wird. Die Symmetrie (sei es der gleichmäßigen Reihung, sei es des Kontrastes wie im Wappenstil) erfährt eine Lockerung ihrer Strenge, aber niemals eine Aufhebung, wenngleich sie sich öfter erst bei einigem Abrücken aus der Nähe des Kunstwerkes in voller Wirkung offenbart.

3. Den Dingen wird im Kunstwerk volle Dreidimensionalität zugestanden. Damit erscheint auch die Existenz des Raumes anerkannt, aber nur soweit, als er an den stofflichen Individuen haftet, das heißt als undurchdringlich abgeschlossener, kubisch meßbarer Raum, nicht als unendlicher Tiefraum zwischen den stofflichen Einzeldingen. Denn auch diese dritte und letzte Phase

[1] Soviel sich heute auf Grund der bisherigen Ermittlungen der Kunstgeschichte entscheiden läßt, hat es trotz der latenten Gegensätze in der altorientalischen Kunst, wodurch die spätere Entwicklung im Keime vorbedingt war, dennoch der Dazwischenkunft des indogermanischen Volkes der Griechen bedurft, um die allerdings vorgezeichnete Entwicklung in rechten Fluß zu bringen. Die altorientalischen Völker haben offenbar die Neigung gehabt, bei ihrer streng taktisch-objektiven Auffassung der Sinnenwelt zu verharren. Dagegen müssen die Griechen (und wahrscheinlich alle indogermanischen Völker) ursprünglich eine andere Auffassung von der Aufgabe der bildenden Kunst gehabt haben, die nicht auf tastendes Erfassen der stofflichen Individualität in der Nahsicht, sondern auf eine wesentlich optisch-fernsichtige und daher auch weit mehr subjektive Aufnahme gerichtet war. Gewisse Erscheinungen der mykenischen und vormykenischen Kunst lassen sich gar nicht anders befriedigend erklären; und auch bei den Germanen sehen wir später die gleiche nebelhaft subjektive Auffassung deutlich wiederkehren. Eine bildende Kunst wie die klassische der Griechen ließ sich freilich nur auf der Grundlage einer genauen taktischen Aufnahme der Dinge aufbauen, und diese Grundlage war ihnen eben durch die Altorientalen überliefert worden. Anderseits haben die Griechen ihre nationale Neigung zu optischer und subjektiver Betrachtung der Dinge hinzu gebracht und durch Synthese beider Richtungen das Problem der vollendeten Wiedergabe der stofflichen Einzelform in der bildenden Kunst zur Lösung geführt. In der neueren Kunst, welche die Darstellung der stofflichen Individuen im freien unendlichen Raume und mit dem Raume zum Gegenstande hat, sind die Rollen in ähnlicher Weise zwischen Romanen und Germanen verteilt, indem die ersteren im allgemeinen das taktische, die letzteren das optische Problem mit einseitiger Vorliebe verfolgen.

der antiken Kunst erblickt ihre einzige Aufgabe noch immer in der klaren Wiedergabe stofflicher Individuen an und für sich, ohne Rücksicht auf den Raum, in dem sie sich bewegen. Daher wird nach wie vor die Einzelform nicht in den Raum, sondern in die Ebene gestellt, ja diese Ebene wird jetzt sogar nur um so strenger und nachdrücklicher betont, je mehr die Einzelformen sich auch nach der dritten Dimension in sich abschließen. Das Entscheidende ist, daß die einzelnen stofflichen Individuen ihre bisher stets festgehaltene taktische Verbindung mit der Grundebene aufgeben und sich damit von der Ebene isolieren, wenngleich sie in Reih und Glied mit derselben verharren. Auch die einzelnen Teile (Ausladungen) der Individuen isolieren sich gegeneinander und lösen damit den früheren taktischen Zusammenhang der Oberfläche; die Ausladungen selbst aber verflachen sich wieder nahezu zur Ebene. Diese Ebene ist keineswegs mehr die taktische, denn sie enthält Unterbrechungen mittels tiefer Schatten; sie ist vielmehr die optisch-farbige, in welcher die Dinge in der Fernsicht uns erscheinen und in welcher sie auch mit ihrer Umgebung verschwimmen.[1] Die Auffassung von den Dingen, die diese dritte Phase der antiken Kunst kennzeichnet, ist somit eine wesentlich optische, und zwar eine fernsichtige, und tritt uns verhältnismäßig am reinsten in der Kunst der späteren römischen Kaiserzeit entgegen. Die Schatten sind tiefe und wirken daher innerhalb der Fläche trennend; die gemein-antike Aufgabe, die Geschlossenheit der stofflichen Individualität klar aufzuzeigen, wird nun in dieser letzten Periode des Altertums zu einem

1 Diese letztere Beobachtung, die wir beständig beim natürlichen Sehen machen und deren Wiedergabe bekanntlich ein Lieblingsproblem der modernen Kunst bildet, ist von der streng individualisierenden Antike, selbst in dieser ihrer dritten Phase, stets auf das peinlichste unterdrückt worden. Infolgedessen setzen sich die spätrömischen Bauwerke und Figuren (skulpierte wie gemalte) trotz ihrer fernsichtig-skizzenhaften Behandlung hart und scharf gegen ihre Umgebung ab und erregen dadurch das Mißfallen des modernen Beschauers, der darin einen offenbaren Widerspruch, Stillosigkeit, Barbarei erblickt, während der Spätrömer vermutlich das gleiche absprechende Urteil über den modernen Impressionismus fällen würde.

wesentlichen Teile und mit voller Absicht der ergänzenden Mithilfe des subjektiven Bewußtseins übertragen. Mit der neuerlichen Verflachung in der Ebene wird auch die Beobachtung der Symmetrie abermals eine strengere.

Dem Ausgange der zuletzt genannten dritten Phase gehören die christlichen Basiliken und Zentralbauten der spätrömischen Periode an. Die Betrachtung einzelner typischer Beispiele aus allen drei Phasen wird erweisen, daß die beiden spätrömischen Bautypen mit ihrer Raumbildung und Massenkomposition nur das konsequente Endergebnis des vorausgegangenen, das ganze Altertum beherrschenden Entwicklungsprozesses gewesen sind.

Das Architekturideal der Altägypter ist wohl im Grabmaltypus der Pyramide zum reinsten Ausdrucke gelangt. Vor welche der vier Seiten immer der Beschauer sich hinstellt, sein Auge gewahrt stets bloß die einheitliche Ebene des gleichschenkeligen Dreiecks, dessen scharfabschließende Seiten in keiner Weise an den Tiefenanschluß dahinter gemahnen. Gegenüber dieser wohlüberlegten und mit größter Schärfe betonten Begrenzung der äußeren stofflichen Erscheinung in den Flächendimensionen tritt hier die eigentliche gebrauchszweckliche Aufgabe — die Raumbildung — vollständig zurück. Sie beschränkt sich auf die Anlage einer kleinen Grabkammer mit unansehnlichen Zugängen, die für den Anblick von außen so gut wie nicht vorhanden waren. Die Pyramide ist eher ein Bildwerk denn ein Bauwerk zu nennen. Die stoffliche Individualität im strengsten altorientalischen Sinne konnte kaum einen vollendeteren Ausdruck finden.

Ein solches Auskunftsmittel genügte nicht mehr bei Bauten, die nicht den Toten, sondern den bewegungsfrohen Lebenden gewidmet waren. Aber auch hier wurde die kristallinische Form des Äußern, die nur schattenlose ungegliederte Flächen aufwies, so gut es ging, beibehalten. Das Lehmhaus der heutigen Fellachen bewahrt noch treu die Pyramidenstutzform des

altägyptischen Wohnhauses; was sich hinter den fensterlosen kurzen Mauern an Raum verbirgt, verrät sich in keiner Weise dem von außen Blickenden. Ernster gestaltete sich aber der Kampf zwischen dem praktischen Raumerfordernis und der künstlerischen Raumscheu im ägyptischen Tempelbau; seine Betrachtung ist darum so lehrreich, weil wir daraus ersehen, in welch raffinierter Weise die Ägypter dem praktischen Bedürfnisse zu genügen und das Kunstprinzip dennoch zu retten mit Erfolg bestrebt gewesen sind. Zunächst wurde der vom Gebrauchszwecke geforderte Raum in eine Reihe dunkler Kammern zersplittert, in deren Enge ein künstlerischer Raumeindruck ohnehin nicht aufkommen konnte. Damit fand man aber noch nicht das Auslangen; für gewisse Zeremonien bedurfte es vielmehr großer Räume. Man gestaltete diese einmal als offene Höfe, denen also mit dem Abschlusse nach oben die volle Innenräumlichkeit fehlte und wobei überdies den die Seiten abschließenden Wandflächen Säulenreihen (das heißt isolierte Formgebilde) vorgesetzt wurden, um den optischen Flächeneindruck der Wand dahinter zu brechen und dafür taktische Einzelformen dem Beschauer vor Augen zu rücken.

Daneben gab es aber auch wirklich vollständig geschlossene kolossale Säle (Karnak) mit fester Decke; diese hätten mit den weiten, vom Auge entfernten und daher optisch wirkenden Flächen der vier Wände, Decke und des Paviments einen Raumeindruck hervorgebracht, der dem Ägypter das höchste Unbehagen hätte verursachen müssen. Die Säle sind daher mit einem Walde deckenstützender Säulen in nahen Abständen derart dicht angefüllt, daß alle jene Flächen, die im räumlichen Sinne hätten wirken können, zerschnitten und zerstückelt wurden: dadurch war der Eindruck des Raumes trotz der beträchtlichen Ausdehnung zurückgedrängt, ja vernichtet und dafür der Eindruck der Einzelformen (Säulen) dem Auge aufgedrängt. An den geböschten Außenflächen der Umfassungswände (in der charakteristischen Konfiguration der Pyramidenstutzwände) ist

absolut jede Erinnerung an das Innere unterdrückt; die krönende Hohlkehle ist mit ihrer Betonung der freien überfallenden Endigung ein förmlicher Protest gegen die Annahme eines Daches dahinter: Fenster, die eine unmittelbare Kommunikation zwischen innen und außen hergestellt hätten, fehlen grundsätzlich, weil sie nur als störende Löcher in der geschlossenen taktischen Form erschienen wären; Türen sind als notwendige Übel so spärlich als möglich angebracht. Nach außen steht der ägyptische Tempel mit seinen ungegliederten Mauern da wie eine taktische Einheit in der Welt; im Innern zerfällt er in Mikrokosmen, die wieder ihrerseits mit Einheitsformen (Säulen) ausgefüllt sind. Er enthält aber bereits zwei Elemente der späteren Entwicklung: in den oblongen Höfen (entsprechend der Bewegungsrichtung der Besucher) das Element des Langbaues gegenüber der kristallinisch-zentralen Kunstform der Pyramide; in der freilich in loser Aufeinanderfolge zusammengestellten Vielzahl der Höfe und Säle das Element des Massenbaues. In solchen Gegensätzen lag zugleich die Möglichkeit und die Forderung einer Entwicklung.

Das griechische Säulenhaus unterscheidet sich schon äußerlich dadurch vom ägyptischen Tempel, daß es trotz der in seinem Innern enthaltenen, allerdings beschränkten Mehrzahl von Räumen eine leicht überschaubare, wenn auch nicht streng zentralisierte Einheit bildet. Seine einzelnen Seiten sind ferner zwar im ganzen immer noch Ebenen, aber im einzelnen nicht mehr ungegliederte taktische Flächen, sondern in die Formenreihen der Säulenportiken aufgelöst; will sie das Auge in ihrem gewollten Verhältnis als Teilglieder eines harmonischen Ganzen genießen, so muß es in einige Entfernung von den Teilflächen abrücken, woraus sich ergibt, daß die Aufnahme des griechischen Tempels aus jener der Normalsicht entsprechenden mäßigen Entfernung zu erfolgen hat, in welcher taktische Klarheit der Details und optische Übersicht über das Ganze in gleichem Maße zur Geltung gelangen können.

Eine solche Akzentuierung des Verhältnisses der Teilflächen zum Ganzen ist aber ohne eine Durchbrechung der starren Einheit der Ebene nicht durchführbar, und in der Tat begegnen wir am griechischen Säulenhaus den ersten Anerkennungen der Dreidimensionalität, des Schattens und des Raumes. Die Hauptaufgabe der Baukunst blieb zwar zunächst noch immer die Raumbegrenzung im Gegensatze zur Raumbildung; aber die Existenz des Raumes als solchen wird nicht mehr so grundsätzlich verhehlt. Auf Schaffung von Innenräumen sind allerdings auch die Griechen der klassischen Zeit noch keineswegs ausgegangen: der einzige größere Raum im Tempelinnern, die Zella, wurde durch die Hypäthralität auf die Entwicklungsstufe des ägyptischen Hofes zurückgedrängt, und das heute so selbstverständliche Kommunikationsmittel zwischen Innerem und Äußerem eines Bauwerkes — das Fenster — fehlt dem griechischen Tempel (bis auf wenige, aus besonderen Verhältnissen zu erklärende Ausnahmen) noch durchaus. Es ist vielmehr nebst dem Dache ausschließlich die oblonge Gesamtform, in der sich (an den Flanken, nicht an der streng zentralisierten Front) die Existenz eines der Bewegung von Menschen eingeräumten Innern nach außen verrät. In den Säulenportiken, die gleich den Faltenhöhlen der klassischen Draperie den Schatten sammeln, gelangt eine weitere Anerkennung der Tiefe und des Raumes an den Dingen zum beschränkten Ausdruck, wobei aber das Auge sofort an der geschlossenen Zellawand seinen Halt findet, wie an der ebenen Grundfläche eines Reliefs. Aus alledem ergibt sich, daß die griechische Kunst neben der noch immer vorwaltenden greifbar materiellen und als solche unmittelbar sinnlich wirkenden Erscheinung bereits die Ergänzung ihrer Wirkung durch den aus der Erfahrung stammenden Gedanken, also ein subjektivgeistiges Moment, wenigstens im bescheidenen Ausmaße zulässig befunden hat.

Daß unter den Diadochen ein entschiedener Fortschritt in der Richtung auf Ausbildung von Innenräumen geschehen ist,

wird man kaum bezweifeln dürfen; doch fehlen alle Anhaltspunkte, um das Maß dieses Fortschrittes im einzelnen zu bestimmen.

Den ältesten erhaltenen, völlig geschlossenen Innenraum von wahrhaft bedeutenden Dimensionen und offenbar künstlerischen Absichten birgt das Pantheon in Rom (Fig. 1), dessen heutige Gestalt im wesentlichen erst auf die erste Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts zurückgeht. Seine ursprüngliche Bestimmung steht zwar nicht mit Sicherheit fest, aber wir werden es unbedenklich als Zeugnis des monumentalen Kunstwollens der früheren römischen Kaiserzeit gelten lassen dürfen. Das Säulenhaus war hiefür gewiß nicht mehr maßgebend, denn wenn auch griechische Säulentempel, in denen die alten Olympier verehrt wurden, die ganze Kaiserzeit hindurch immer aufs neue gebaut worden sind, so steht doch anderseits fest, daß die wahre Verehrung des Römers der Kaiserzeit nicht den vererbten Staatsgöttern, sondern gräzisierten orientalischen Gottheiten, wie der Isis, dem Mithras und anderen, gegolten hat; und so müssen es auch die von den alten Tempeln verschiedenen Heiligtümer, die dem Kult dieser neuen Götter bestimmt waren, gewesen sein, in denen das spezifische Kunstwollen ihrer Entstehungszeit zum wahren Ausdrucke gelangt ist.

Zunächst einige Worte über das Äußere des Pantheons (Fig. 2). Abgesehen von dem angelehnten Giebelportikus stellt es eine reine Rotunde dar, die wenigstens für den fernsichtigen Anblick ein absolut symmetrisches Flächenbild ergibt. Die zentrale taktische Formeinheit ist somit hier nicht allein noch immer, gleichwie im früheren Altertum, als oberstes Kunstziel festgehalten, sondern sogar in weit höherem Grad erreicht als am griechischen und vollends am altägyptischen Tempel. Das Mittel aber, wodurch dieses Resultat erzielt wurde, ist ein solches, wovon weder die Ägypter noch die klassischen Griechen Gebrauch gemacht hätten: alle kristallinische Brechung in klar gesonderte, ebene Außenflächen erscheint aufgehoben, an Stelle der absolut ruhigen

Fig. 1 Rom. Pantheon. Innenansicht.

Ebene des ägyptischen Kunstideals die ruhelose, tiefensuchende Kurve, an Stelle der am Säulenhaus beobachteten Außengliederung in Teilformen das unterschiedlose Aufgehen aller denkbaren Teilchen in der Form des Ganzen gesetzt. Das fensterlose Pantheon steht darin noch auf gemein-antikem Boden, daß es ein zu klarer Einheit geformtes, in feste Grenzen gefaßtes stoffliches Individuum sein will und darum auch außen eine Massenkomposition noch vermeidet (denn die Vorhalle ist doch wesentlich nur eine Bereicherung des Portals, nicht eine Komposition der Rotunde mit dem oblongen Säulenhaus); mit seinem Streben nach unendlicher Tiefenänderung innerhalb seiner festen Grenzen bezeichnet es den extremen Gegensatz zum altägyptischen Stil und zugleich seine Verwandtschaft mit der griechischen Kunst, deren auf maßvolle Bewegung der Oberfläche gerichtete Ziele es freilich ins Äußerste verfolgt; mit seiner unbedingten Beugung aller möglichen Teile unter die absolute Einheit des Ganzen tritt es andererseits in Gegensatz zur griechisch-klassischen Kunst und nähert sich damit abermals dem altägyptischen Stil, der ebenfalls bloß gliederlose Außenflächen gekannt hat.

Pyramide und Pantheon bezeichnen somit zwei entgegengesetzte Extreme der antiken zentralisierenden Baukunst, das griechische Säulenhaus dazwischen gewissermaßen die ausgleichende klassische Mitte. Beruhte die Pyramide auf der nahsichtigen, das Säulenhaus auf der normalsichtigen Aufnahme, so muß beim Pantheon die Fernsicht eintreten; denn nicht zwei Punkte einer Zone desselben liegen in der gleichen Ebene, und es bedarf daher der einheitlichen Übersicht über sie alle, um die begehrte Einheit (Symmetrie in Höhe und Breite) wahrzunehmen, während vor der griechischen Giebelfront das Auge noch mit Wohlgefallen in der Nähe der plastischen Teilglieder verweilt hatte. Diese stetige Tiefenänderung zieht ferner den Blick des Beschauers unwiderstehlich nach der Tiefe: da diese aber teils nur unvollkommen (an den Flanken), teils gar nicht (an der

Fig. 2. Rom, Pantheon. Außenansicht.

Rückseite) wahrzunehmen ist, so appelliert das Pantheon (wie jedes auf Fernsicht berechnete Kunstwerk) in weit höherem Grade als die klassischen und vollends die ägyptischen Denkmäler an die ergänzende Hilfeleistung des subjektiven Bewußtseins im Beschauer. Damit verrät das Äußere des Pantheons zugleich das Bestreben, sich nicht bloß nach den Flächendimensionen hin, wie die ägyptischen und klassischen Bauten, sondern auch nach der Tiefe zu isolieren, worin eine offene Anerkennung des kubischen Raumes enthalten ist.

Das Pantheon ist keineswegs die älteste Rotunde, die wir kennen; es gehen ihm mindestens die so gut wie innenraumlosen Mausoleen und die Hofbildungen der Amphitheater voran, so daß wir mit den Anfängen bis in die Diadochenzeit hinaufgelangen. Das schlechthin Neue am Pantheon ist, so viel sich heute sagen läßt, der eine geschlossene Raum in seinem Innern. Wohin das Auge des Eingetretenen blickt, auf Seitenwände oder Kuppelwölbung (in deren Scheitel die kleine Lichtöffnung eher als Schlußstein denn als Durchbrechung erscheint), überall stößt es auf tiefenverändernde Flächen, die sich aber nirgends zur Form abgrenzen, sondern kontinuierlich in sich selbst zurücklaufen. So entsteht im Beschauer der Begriff des Raumes: aber im übrigen ist im Pantheon alles darauf hin berechnet, um zugleich auch das Bewußtsein von den stofflichen Grenzen des Raumes wachzurufen, an Stelle des reinen Begriffes nach Möglichkeit die sinnliche Vorstellung der taktischen Einheitsform, an Stelle der Tiefe die Ebene (Höhe und Breite) zu setzen. Der Eintretende merkt nämlich sofort beim ersten Blick auf die Bodenfläche die Kreisform der begrenzenden Mauer und schließt daraus, daß die Abmessungen der Tiefe und Breite die gleichen sind; dazu gesellt sich die weitere unmittelbare Wahrnehmung, daß auch die Höhe der Breite (und somit auch der Tiefe) gleich ist: dadurch wird im Beschauer zwingend das taktische Gefühl der Einheit in den Maßen der begrenzenden Flächen erweckt. Mehr als irgendein anderer Innenraum der Welt hat sich der

des Pantheons jene der Reflexion unbedürftige echt antike Klarheit und geschlossene Einheit bewahrt, die streng genommen nur der undurchbrochenen festen stofflichen Form zukommen kann. Die frühere römische Kaiserzeit hat also das Raumproblem im Inneren in der Weise zur Lösung gebracht, daß sie den Raum gleichsam als kubischen Stoff behandelte und denselben in absolut gleichen und darum klaren Abmessungen einfing. Damit war das bisher unmöglich Scheinende zur Wirklichkeit gemacht, der freie Raum individualisiert.

In der untersten Zone des Mauerzylinders findet sich im Inneren des Pantheons eine Reihe von Nischen[1] ausgespart, die zur Hälfte am Eingang mit einem Säulenpaar verstellt und dadurch zu gewissermaßen abgetrennten Seitenräumen gestempelt erscheinen: die dunklen Schatten, die sich in ihren Höhlungen sammeln, erzielen mit den hellen trennenden Flächen der Rotundenwand dazwischen eine farbige, das heißt optisch-fernsichtige Kontrastwirkung. Beides ist für die Folgezeit, wie sich zeigen wird, von größter Bedeutung geworden. Sowohl die Massenkomposition des Zentralraumes mit nicht minder zentralen (aber halbierten) Seitenräumen als die Bestrebungen auf rhythmische koloristische Flächenbelebung werden wir als wesentliche Charakterzüge der spätrömischen Kunst wiederfinden; beide wurzeln äußerlich in dem für die dritte Phase der antiken Kunst charakteristischen Bestreben, die taktischen Ebenen durch Tiefschatten zu unterbrechen. Das tiefere Kunstziel aber, das man mit der Anbringung von begleitenden Seitenräumen verfolgt hat, lag in der wirksameren Abschließung des individualisierten zentralen Innenraumes nach der Tiefe und in seiner augenfälligeren Isolierung gegenüber der Grundebene. Dieses Sachverhältnis, von dessen richtiger Erkenntnis das Erfassen der spätrömischen Baukunst in ihrem entscheidendsten Punkte

1 Die Vorliebe der römischen Baukunst für die Nische erklärt sich offenbar daher, daß dieselbe nicht minder wie der geschlossene Zylinder die Einfangung des Raumes in eine kubisch meßbare Größe und somit eine Individualisierung des Raumes bedeutet.

abhängt, wird uns im Laufe der nachfolgenden Untersuchungen noch klarer werden.

Neue Elemente in der monumentalen Baukunst (freilich nicht in der Nutzbaukunst) der römischen Kaiserzeit waren auch Bogen und Wölbung; in der altägyptischen und klassischen Baukunst hatte ihnen der gerade Architrav und die Flachdecke entsprochen. Im geraden Architrav über zwei Stützen ist das Verhältnis zwischen Kraft und Last auf den gemeinverständlichsten und einfachsten, unmittelbar klar wirkenden Ausdruck zurückgeführt. Das Kräftespiel im Bogen ist dagegen ein verborgenes und, ähnlich wie die Rundung nach der Tiefe, nur auf dem Wege der geistigen Reflexion und der Erfahrung zu verstehen. Genau in dem gleichen Verhältnisse stehen Flachdecke und Wölbung zueinander. Der Bogen brachte schon in seinem Zwickel die künftige Anerkennung der Mauer mit sich; an den Theatern der früheren Kaiserzeit glaubte man aber die Mauerfläche noch in Scheinportiken auflösen zu sollen. Erst die diokletianische Zeit stellte, so viel wir heute wissen, den Bogen unvermittelt auf die Säule und darüber die Mauer: diese wiederum eine Ebene wie die altägyptische Mauer, aber nicht mehr eine undurchbrochene taktische, sondern eine von tiefschattenden Fenstern durchsetzte optische Ebene.

Die nächste Etappe der Entwicklung führt uns bereits in die spätrömische Periode selbst, wenngleich der Bau, den wir hiefür in Anspruch nehmen — der sogenannte Tempel der Minerva Medica zu Rom (Fig. 3) — keine sichere Datierung gestattet. Vor allem ist es ein Massenbau, denn die Apsiden, die im Pantheon nur im Innern ausgespart waren, treten hier schon außen heraus und fallen somit in die Silhouette des Ganzen, werden aber vollständig vom Mittelbau dominiert.

Wir haben es also hier nicht mehr mit einem einzigen Bauindividuum, sondern mit einer ganzen Anzahl solcher — einem überragenden großen und mehreren kleineren — zu tun, wobei die kleineren durch das größere zum Teil gleichsam verdeckt

Fig. 3. Rom, sogenannter Tempel der Minerva Medica (Nymphäum).

erscheinen. Erinnert man sich, daß die Schaffung klar begrenzter, zentralisierter Einheiten das grundsätzliche Ziel der antiken Baukunst (und bildenden Kunst überhaupt) ausgemacht hatte, so ergibt sich, daß mit dem Auftreten der Massenkomposition das architektonische Kunstwollen in einem nicht minder grundwichtigen Punkte durchbrochen und außer Kraft gesetzt erscheint wie mit der Emanzipation des Raumes. Und wie die letztere läßt sich auch die Massenkomposition in der Architektur an einzelnen Vorläufern mindestens bis in die frühere Kaiserzeit zurückverfolgen.

Das Aufkommen des Massenbaues fügt sich aber ebenso harmonisch wie dasjenige der Innenraumbildung in den Entwicklungsgang der antiken Kunst ein, sobald wir nach der Absicht fragen, welche dazu geführt haben mag. Diese Absicht erhellt aus der Wirkung, die der zentrale Massenbau auf den Beschauer äußert, von welcher Seite immer dieser an den Bau herantritt. Von dem großen massiven Baukörper löst sich stets eine Nische (oder mehrere) los und tritt dem Beschauer geradewegs entgegen. Wenn also die Silhouette des Ganzen, dank der absoluten Symmetrie der zentralen Anlage, sich immer noch als Ebene darstellt, so sollen die unten in starker Ausladung heraustretenden Nischen dem Beschauer zu deutlicherem Bewußtsein bringen, daß der Bau sich auch in der Tiefendimension zu einem isolierten Individuum abschließt und sich damit zugleich gegenüber der Grundebene isoliert. Die kleinen Zentralbauten (Nischen) bilden gleichsam einen eigenen gemusterten Grund, von welchem der dominierende Zentralbau um so wirksamer herausspringt: ein Gesetz, dem wir noch wiederholt und insbesondere in der Dekoration der spätrömischen Kunst begegnen werden. Jetzt erschließt sich uns aber auch in vermehrter Klarheit die Bedeutung der Seitenräume im Innern, wie wir sie vorhin (S. 25 f.) am Pantheon angetroffen hatten. Denn der Raum wurde, wie wir am Pantheon gesehen haben, als kubische Stofflichkeit aufgefaßt und danach in eine streng regelmäßige, auf den ersten

Blick als individuelle Masse erkennbare Form gebracht; indem ihm nun eine Reihe von Seitenräumen als Trabanten beigegeben wird, erscheint er ebenfalls wirksamer abgerundet. Das Verhältnis zur früheren Antike läßt sich aber folgendermaßen formulieren:

Noch immer handelt es sich in letzter Linie um die abgeschlossene Darstellung eines stofflichen Individuums. Aber dieses wird jetzt nicht mehr einfach in die Ebene hingestellt und mit dieser verbunden, sondern es soll sich in seiner vollen Dreidimensionalität aus der Grundebene loslösen. Infolgedessen wird zwischen die Grundebene und das Individuum eine Reihe kleinerer Individuen eingeschoben, die das größere wirksamer aus der Ebene heraustreiben. Am klarsten tritt dieses Verhältnis in der spätrömischen Dekoration entgegen; man vergleiche auf Taf. XVI, 2, das große Kreuz auf dem durchbrochenen Mäandergrunde, an welchem Beispiele das echt spätrömische Zusammenwirken des Beharrens in der Ebene einerseits, der wechselseitigen Isolierung der Einzelformen anderseits völlig typisch entgegentritt.

Eine nicht minder wichtige Neuerung bedeutet am Tempel der Minerva Medica die Anbringung von Fenstern im Tambour (und sogar in der Kuppelwölbung). In Nutzbauten waren Seitenlichter seit altorientalischer Zeit unvermeidlich gewesen; der Monumentalbau hat sie grundsätzlich verworfen, denn vom Standpunkte einer Kunst, die darauf ausgeht, den Stoff zu geschlossenen Einheiten zu formen, ist das in der Nahsicht oder Normalsicht gesehene Fenster ein störendes Loch in der Wand, eine mißfällige Unterbrechung des Taktisch-Stofflichen durch ein rein optisch-farbiges wesenloses Nichts, gleich dem Schatten. An klassischen Monumentalbauten sind daher Fenster überaus seltene Ausnahmen, und wo sie eines äußeren Zwanges halber Eingang fanden, wurden sie durch eine sorgfältige Einrahmung gleichsam zu selbständigen Bauindividuen gestempelt. Die Voraussetzung für die Zulassung des Fensters in die Monumentalkunst war somit eine fernsichtige Aufnahme, welche die schattenden

Höhlungen in ihrem rhythmischen Wechsel (Symmetrie der Reihung) mit den hellen Wandpartien dazwischen in einer Ebene als zusammenhängende optische Einheit erscheinen ließ. Diese Voraussetzung gelangte in der spätrömischen Kunst in Erfüllung, und indem nun das Fenster selbst an Monumentalbauten als legitimes und notwendiges Element allgemein zugelassen wurde, war damit erstens eine endgültige, seither bis zum heutigen Tage nie mehr völlig verlassene Herstellung von unmittelbaren Beziehungen zwischen Innen und Außen (die noch dem pompejanischen Hause gefehlt hatte, im Orient vielfach selbst heute fehlt) vollzogen; zweitens vom Standpunkte einer fernsichtigen Betrachtung ein neues dekoratives System geschaffen, das auf der rein optischen Grundlage des regelmäßigen Wechsels von dunklen Durchbrechungen mit hellen Wandflächen dazwischen beruht. Auch für das Innere hat der endgültige Verzicht auf die Fensterlosigkeit eine mit keinen Mitteln zu beseitigende Durchbrechung des geschlossenen Raumeindruckes zur Folge gehabt. Wer den Tempel der Minerva Medica betrat, genoß nicht mehr jenes Zaubers absoluter beruhigender Einheit, der noch heute vom Innenraum des Pantheon ausströmt, trotzdem auch dort die Abmessungen nach allen drei Dimensionen untereinander noch ziemlich gleich waren; die somit erfolgte Veränderung lag nicht so sehr an der vermehrten Zahl der Nischen, die nun in ununterbrochener Reihe aufeinanderfolgten, sondern hauptsächlich an den Fensteröffnungen, die einerseits eine koloristische Belebung der Wandflächen bewirkten, aber zugleich auch den Blick aus der stofflichen Hülle hinaus in den unendlichen Raum lockten.

Gerade an diesem Beispiele zeigt sich zwingend, daß die antike Tendenz auf absolute Geschlossenheit des Individuums nun auf die Dauer nicht mehr aufrechtzuerhalten war und daß ihre Sprengung vom inneren Raumbedürfnisse ausgegangen ist. Mit den Fenstern, die den Blick aus der geschlossenen Enge hinaus ins Freie eröffnen, kündigt sich zum ersten Male eine neue Zukunfts-

kunst an, welche die Einzelform nicht in ihrer isolierten Existenz und auch nicht in einer Massenkomposition mit mehreren gleichartigen Formen, sondern im Zusammenhang mit dem unendlichen und unmeßbaren Raume darstellen will.

Die gegen Mitte des vierten Jahrhunderts erbaute Grabkirche Sta. Costanza zu Rom (Fig. 4) zeigt das System der Minerva Medica insofern fortentwickelt, als der Kranz von Nischen in einen ununterbrochenen Umgang zusammengeschmolzen erscheint, der vom Mittelraum durch einen Kreis von Doppelsäulen getrennt ist. Es sind also zwei konzentrische Rotunden vorhanden, deren äußere von der inneren überragt und dominiert wird. Die stilistisch wichtige Neuerung besteht hiebei in der Unterdrückung aller Gliederung (Nischen) zugunsten eines einfach-massigen Umrisses. Die eigentliche Fortbildung des römischen Zentralbaues für christliche Kultzwecke ist aber nicht in der Stadt Rom, sondern auf oströmischem Boden vor sich gegangen. Um diese richtig zu verstehen, muß man die inzwischen erfolgte Ausbildung des christlichen Langbaues kennen.

Die von der antiken Kunst begehrte klare und geschlossene Einheit des stofflichen Individuums fand, soweit die Architektur in Betracht kommt, offenbar ihre höchste Befriedigung im Zentralbau; aber das eigentlich treibende Element ist doch der Langbau gewesen und dies aus leicht ersichtlichen Gründen. Der Langbau ist für die Bewegung von Menschen in seinem Innern geschaffen; Bewegung bedingt aber Verlassen der Ebene, Berücksichtigung des Tiefraumes, Hinaustreten der Individualität aus sich selbst im Verkehr mit dem Raume. Die antike Kunst war fortwährend bemüht, diesen latenten Gegensatz zu überbrücken oder doch zu verschleiern; aber gerade in diesen Bemühungen lag ein Problem und damit ein zwingender Anlaß zu unablässiger Entwicklung. So sehen wir auch in der klassischen Kunst die Auflösung der taktischen Außenwand in Portiken nicht an einem Zentralbau, sondern an einem Langbau (dem Tempel) sich vollziehen.

Das Problem der Kaiserzeit lag nun darin, die Raumbildung innerhalb des Langbaues in der gleichen Weise durchzuführen, wie es im Zentralbau (Pantheon) geschehen war: das heißt durch Individualisierung des Raumes im Wege der Formung gleichmäßig begrenzter kubischer Raummassen. Wann man dieses Problem in bewußter Weise aufgegriffen hat, ist heute nicht auszumachen. Im ersten Jahrhunderte der römischen Kaiserzeit lehrt schon das pompejanische Haus, wie man sich wenigstens im profanen Wohnbau noch immer grundsätzlich gegen jedwede Innenraumbildung gesträubt hat: es gibt dort streng genommen noch keinen absolut geschlossenen Raum, denn fast alle Gelasse öffnen sich gegen das Atrium, einen offenen Hof, der das eigentliche Bewegungsmedium bildet. Gleichzeitig hat es allerdings nachweislich schon Basiliken gegeben. Da hätten wir also einen longitudinalen Massenbau, das heißt einen hohen Saal, konzentrisch in einen größeren, aber niedrigeren hineingesetzt, bereits für das erste Jahrhundert der Kaiserzeit bezeugt. Aber die Genesis der Marktbasilika geht offenbar auf den offenen Hof zurück, den man aus Not- und Nutzrücksichten überdeckt hat. Es leidet zwar keinen Zweifel, daß schon in dieser Zurichtung eines Nutzbaues ein Symptom und eine Vorstufe der kommenden Entwicklung anzuerkennen ist; aber es ist doch anderseits wichtig zu vermerken, daß die Elemente des geschlossenen Saalbaues zuerst an einem Nutzbau und nicht an einem Monumentalbau zutage getreten sind. Übrigens sind wir nicht hinreichend darüber informiert, auf welche Weise ursprünglich die Überhöhung und Überdeckung des Hofraumes hergestellt worden ist, denn die Reste von Basiliken des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit sind zu fragmentarisch erhalten, und die bildlichen Darstellungen in Wandmalerei lassen vielen Zweifeln Raum übrig. Die wichtigste Frage wäre, ob bereits damals eine hohe massive Obermauer vorhanden war; ich möchte dieselbe a priori verneinen und lieber an metopenartige Behandlung denken. Worüber aber jeder Zweifel ausgeschlossen ist, das ist die Eindeckung

Fig. 4. Rom, Sta. Costanza. Innenansicht.

der Basiliken durch einen offenen (oder auch verschalten) hölzernen Dachstuhl, während jeder geschlossene Innenraum (also namentlich jeder Zentralbau) die gewölbte Decke zwingend erforderte. Solange der hölzerne Dachstuhl über dem Mittelschiffe der Basilika in Übung blieb, kann dasselbe nicht als wahrhaft geschlossener Innenraum aufgefaßt worden sein. Erst die romanische Kunst hat die Basilika eingewölbt; sie ist es aber auch, welche die Perspektive, das heißt einen begrenzten Ausschnitt aus dem unendlichen Raume in das Mittelschiff gebracht und damit aus der Basilika einen wirklichen Richtungsbau gemacht hat. Der Römer der Kaiserzeit hingegen hat im Mittelschiffe bloß die abschließenden Wandebenen, nicht aber den von ihnen eingeschlossenen Raum gesehen — eben weil der monumentale Abschluß nach oben (die Wölbdecke) fehlte.

Sehr wichtig für den bevorstehenden Stilwandel war jedenfalls der Umstand, daß in der Basilika die seitlichen Oberlichter (Fenster) von innen und außen sichtbar gemacht werden mußten. Am altägyptischen Saalbau waren sie auch vorhanden, aber so versteckt angebracht, daß man sie als Durchbrechung der Mauer weder von innen noch von außen wahrnehmen konnte. Wie sehr sich aber der antike Bausinn noch in der früheren Kaiserzeit gegen die Durchlöcherung der (taktischen) Wand mit Fenstern gesträubt hat, beweist das fensterlose, nach außen ganz ablehnende pompejanische Haus und von Monumentalbauten das Pantheon der hadrianischen Zeit.

Die ersten großen geschlossenen Saalbauten kennen wir aus dem dritten Jahrhundert der Kaiserzeit. Nach außen scheinen sie absichtlich nicht freigelegt worden zu sein. Der oblonge Saal der Caracalla-Thermen bildet den Kern einer Anlage aus vielen Gemächern, die von einer gemeinsamen quadratischen Mauer umschlossen gewesen waren, und ähnlich scheint es in den Diokletians-Thermen gewesen zu sein. Darin lag jedenfalls Absicht, die auf nichts anderes gerichtet sein konnte als auf zunehmende Unterdrückung der äußeren Gliederung; klarer

liegt aber das Ziel zutage, das man im Innern hinsichtlich der Raumbildung angestrebt hat, weshalb es sich empfiehlt, sofort das Innere der oblongen Säle der mittleren Kaiserzeit in Betracht zu ziehen.

Der Beschauer betritt ein Mittelschiff, das in drei quadratische, zentrale Kompartimente zerlegt ist. Diese Quadrate werden scharf markiert durch gewaltige Pfeiler mit Riesensäulen davor und durch die auf den letzteren unmittelbar (ohne Obermauer dazwischen) aufruhenden Kreuzgewölbe, deren Scheitel genau über dem Mittelpunkte eines jeden Quadrates liegen. Der Beschauer merkt beim Eintritt auf Grund der Betrachtung der Bodenfläche die gleichen Abstände der Höhe und Breite des ersten ihm zunächstliegenden Quadrates, und da er beim Vorwärtsschauen in der vorgezeichneten Tiefenrichtung dieses Quadrat dreimal wiederkehren sieht, gewinnt er damit eine Abschätzung der Gesamttiefe und die beruhigende Empfindung des Gleichmaßes und der Sicherheit. Die Lösung der Spannung ist somit durch eine Zerlegung des Oblongums in drei Zentralräume erreicht: da dieselben untereinander völlig gleich sind, werden sie durch die Symmetrie der Reihung, wie die Portiken am griechischen Säulenhaus, zur Einheit vereinigt. Allerdings ergibt sich die Einheit hier nicht mehr so unmittelbar wie am Pantheon, denn es bedarf nun mindestens einer summierenden Reflexion; aber das Entscheidende ist, daß es doch rein symmetrische Mittel sind, durch deren Wahrnehmung der Beschauer zur Vorstellung der individuellen Einheit gebracht wird; denn an der Symmetrie haftet untrennbar die Vorstellung der Ebene und an dieser wiederum diejenige der Stofflichkeit. Gelangte darin der Zusammenhang mit der früheren Antike zum Ausdrucke, so verrät sich die charakteristische Neuerung der späten Antike, das Hinausstreben des Individuums aus der Ebene darin, daß sowohl in der sogenannten Maxentius-Basilika als in den großen Sälen der Caracalla- und Diokletians-Thermen der eigentliche Hauptraum von Seitenräumen begleitet ist, worin sich die Funktion

der Seitenschiffe zum Mittelschiffe, des kleingemusterten Grundes zum großen Muster ausspricht. Dadurch war erreicht, daß das Auge in allen den genannten Räumen nirgends auf ebene Abschlußwände stieß, sondern im Richtungsblick nach vorn auf die geformte Krummwand der Apsis, in der Höhe auf die nicht minder gebogenen Kreuzgewölbe; zu den Seiten endlich drang es in die großen Nebenräume, die jedes Mittelschiffquadrat in voller Breite beiderseits begleiten; sogar die Lünetten unter den Kreuzgewölben waren größenteils mit Fenstern durchbrochen, deren Form derjenigen der Lünette folgte.

Der Langbau der christlichen Basilika (Fig. 5) unterscheidet sich von den genannten Saalbauten vor allem dadurch, daß das Mittelschiff nicht mit einer Wölbdecke zu einem geschlossenen Innenraum abgegrenzt, sondern noch immer gleich der Marktbasilika mit einem Holzdach eingedeckt wurde: das Mittelschiff der christlichen Basilika ist somit fortdauernd ein offener und gleichsam nur provisorisch gedeckter Hof. Das Auge des spätrömischen Beschauers erblickte darin wohl säulendurchbrochene ebene Wände und eine halbrunde Apsis, aber keinen allseits (das heißt auch oben) abgeschlossenen Raum. Infolgedessen fiel jede Notwendigkeit hinweg, das Mittelschiff wie an den heidnischen Saalbauten in mehrere Zentralräume (Raumwürfel) zu zerlegen.

Das Mittelschiff der christlichen Basilika ist begleitet von Säulen, die so enggestellt sind, daß sich darauf eine übersichtliche Einteilung der Bodenfläche nicht mehr begründen läßt, ferner von einer massiven Obermauer, die nur von Fenstern durchbrochen ist und gar keine wie immer geartete vertikale Einteilung aufzuweisen hat; endlich von der geraden Decke, die nicht minder die Gliederung der kreuzgewölbten Thermensäle vermissen läßt. Der moderne Besucher einer römischen Basilika wähnt sich daher in der Regel in einen auf perspektivische Reize angelegten Raum versetzt; ein solcher ist aber stets als (begrenzter) Ausschnitt aus dem unendlichen Raume gemeint, und es ist klar, daß

Fig. 5. Rom. St. Peter. Vatikanische Grotten. Fresko mit dem Innern der alten Petersbasilika

in dem Falle, als die Altchristen wirklich von einer perspektivischen Absicht geleitet gewesen wären, das Aufkommen ihrer Basilika nicht anders gedeutet werden könnte, denn als ein jäher Bruch mit einer jahrtausendlangen Kunstüberlieferung und ein unvermittelter Sprung in eine der heutigen bereits nächstverwandte Kunsttendenz. Eine nähere Betrachtung lehrt aber, daß ein solcher unnatürlicher Riß in der gleichmäßigen Entwicklung nicht existiert und daß die römischen Altchristen mit dem Mittelschiffe der Basilika gar keinen geschlossenen Innenraum und somit auch keinen perspektivischen Raumausschnitt schaffen wollten, den vielmehr bloß der moderne Beschauer hineindeutet.

Schon die erste Wahrnehmung, die sich dem Besucher einer christlichen Basilika sofort aufdrängt, muß uns auf die angedeutete Fährte führen: die Höhe und Breite des Mittelschiffes sind in ein wohltuendes Gleichmaß zueinander gebracht und damit von vornherein im Beschauer ein bestimmter Eindruck der Symmetrie und der Ebene hervorgerufen: man braucht sich bloß der Verschiebung dieser Verhältnisse, der einseitigen Steigerung der Höhe im germanischen Mittelalter zu erinnern, um sich klar zu werden, wie enge die christliche Basilika noch mit grundsätzlichen Anforderungen des gemein-antiken Kunstwollens zu sammenhängt.

Die Behandlung der Teile, die nun den letzten Rest taktischer Verbindung abgestreift hatten, konnte keine andere werden als eine koloristische; sie äußert sich unten in dem raschen Wechsel der dichtgestellten Säulen mit ihren Interkolumnien, an der Obermauer in der durchgebrochenen Reihe von Fenstern. Das gleiche Streben nach Isolierung zeigt sich auch im Verhältnisse zwischen den einzelnen Teilen, zum Beispiel zwischen den Horizontalgliedern untereinander. Abgesehen von der oberflächlichen, auf flüchtigen Fernblick berechneten Bildung aller Details gewahren wir über den Säulen eine Mauer, über der Mauer eine Flachdecke, ohne daß zwischen diesen einzelnen Reihen eine passende Verbindung hergestellt wäre. Die Einschiebung der Mauer

zwischen Säulen und Decke bedeutet allein schon eine Zerreißung des notwendigen Zusammenhanges zwischen Stützen und Decke: zum bezeichnenden Unterschiede gegenüber dem griechischen Säulenhause. Es ist, als ob man es geflissentlich darauf angelegt hätte, alle Versinnlichung eines Kausalzusammenhanges zwischen den Teilen aus dem Wege zu räumen. Wenn das Unbefriedigende, das für den heutigen Geschmack darin liegt und das namentlich im Widerspruche zwischen den schlanken Säulen und der vasten Mauer zutage tritt, vom modernen Besucher häufig übersehen wird, so liegt es an der perspektivischen Wirkung, durch die er sich gefangennehmen läßt und die dem ursprünglichen Zustande schon allein der (erst in der Barockzeit beseitigten) Einbauten in der Mitte des Schiffes (Cancelli und Ambonen) halber gar nicht eigentümlich gewesen sein konnte. Die altchristliche Basilika bildet in dieser Hinsicht ein Unikum, das sich seither in der Kunstgeschichte nicht mehr wiederholt hat. Die mittelalterliche Kunst des Nordens hat die Mauer wieder hinweggeräumt und abermals kubische Raumeinheiten geschaffen, die aber mit Bewußtsein aus der Ebene in den unendlichen Raum übergeführt werden. Die Barockkunst hat zwar die geschlossene Mauer retabliert, aber in Nischen gegliedert und darüber bloß einen vermittelnden Fries angebracht und lieber die Fenster in das Tonnengewölbe eingeschnitten, als daß sie eine Wandfläche von größerer Ausdehnung als Obermauer zugelassen hätte.

Die geflissentliche Aufhebung aller taktischen Verbindungen zwischen den Teilen eines Baukörpers an der altchristlichen Basilika hat zur Folge gehabt, daß jener Eindruck der Notwendigkeit und des innigen organischen Zusammenhanges aller Teile, den die klassische und auch die neuere Kunst von der Komposition verlangt, in der altchristlichen Basilika (und auch im Zentralbau, an diesem aber in minderem Grade) so gut wie verlorengegangen ist. Es ist dies genau die gleiche Erscheinung, die uns in der gleichzeitigen Skulptur und Malerei als Häßlichkeit

und Roheit der Figuren entgegentritt; und auch die treibenden künstlerischen Ursachen sind da und dort die gleichen gewesen, wie sich bei Gelegenheit der Untersuchung der spätrömischen Entwicklung in der Skulptur des näheren wird ausweisen lassen. Die Parallele verdient deshalb schon an dieser Stelle angemerkt zu werden, weil die Ausbildung des Bautypus der Basilika wohl von niemandem dem Einflusse der nordischen Barbaren zugeschrieben werden dürfte und somit wenigstens auf architektonischem Gebiete der mittelländische Ursprung für eine Erscheinung sichergestellt ist, deren entschieden antiklassischer Charakter nicht allein in der Detailbehandlung, sondern in der allgemeinen Grundanlage gemäß der bisherigen Anschauung auf Rechnung der »Barbarisierung« gesetzt werden müßte.

Das Äußere der christlichen Basilika (Fig. 6) trägt alle Merkzeichen eines Massenbaues zur Schau. An jeder der vier Seiten tritt aus der ebenen Wand des Hauptbauteiles — des Mittelschiffes — unten ein Nebenbau heraus: an der Fassade das Atrium (weshalb es innerhalb der altchristlichen Basilika zum Begriffe einer Fassade niemals gekommen ist), an den Flanken die Seitenschiffe (und eventuell die Querarme eines Transepts), an der Abschlußwand die Apsis. Das Herausspringen des Bauwerkes in seiner Gesamtheit aus der Grundebene ist dadurch wirksam angedeutet, wiewohl dasjenige, was vom Hauptbau jeweilig sichtbar ist, eine ebene Wandfläche bildet.[1]

1 Daß das grundsätzliche Hervorkehren der kubisch-räumlichen Dreidimensionalität der Bauform das oberste Leitmotiv aller damaligen Baukunst gebildet hat, zeigt sich am schlagendsten an den Gebäuden, die auf Gemälden oder Reliefs der römischen Kaiserzeit und der darauffolgenden Jahrhunderte dargestellt sind, und wenn sie in Viereckform angelegt waren, stets geflissentlich übereck gestellt und womöglich in Obersicht genommen erschienen. Damit wurden sie ausdrücklich als raumfüllende Individuen hingestellt; dagegen wird die Existenz des freien Raumes ringsherum ebenso nachdrücklich verneint, indem die möglichst einfachen und massig geschlossenen Umrisse alle Verbindung mit dem äußeren Raume ablehnen. — Den gleichen Kunstzweck verfolgte man mit einer Drehung von Langbauten um 90°, wie zum Beispiel an dem Relief einer Sarkophagschmalwand im Lateran (abgebildet bei Grisar, Geschichte Roms, I. 376, Fig. 110), wo ein vermutlich einschiffig gedachter Kirchenbau mit der Apsispartie im Profil beginnt, dann gegen die Fassade hin sich um einen rechten Winkel dreht, wobei das Dach in perspektivischer Krümmung der Tegulae-Reihen mitfolgt, bis endlich die Eingangseite en face

Der charakteristische Unterschied gegenüber dem zentralen Massenbau liegt in dem geflissentlichen Vermeiden einer alle Seiten gleichmäßig beherrschenden Dominante. Das Widerstreben dagegen war so groß, daß die altchristliche Basilika sogar den Turm grundsätzlich abseits gestellt hat, während die Nordländer bezeichnendermaßen sich dieses Mittels zur stofflichen Vereinheitlichung des Bauwerks durch einen krönenden Abschluß nach oben sofort bemächtigt haben. Für den Zentralbau war die Dominante (als zentrale Kuppel) ein Mittel zu einer (freilich nur mehr losen) Verbindung mit der Grundebene, für den romanischen und gotischen Dom (als Turm) ein Mittel zur Verbindung mit dem unendlichen Raume: die altchristliche Basilika hat beide Arten der Verbindung grundsätzlich abgelehnt, den unendlichen Raum überhaupt nicht anerkannt, gegenüber der Grundebene aber sich denkbar schroff isoliert.

Lehrreich ist es auch, das Äußere der altchristlichen Basilika mit demjenigen des griechischen Peripteros zu vergleichen, weil beide Langbauten im oblongen Vierecke sind und ihr Vergleich uns daher den klarsten Aufschluß darüber verschafft, worin sich die spätrömische Auffassung von der klassischen unterscheidet. Am griechischen Tempel ist die Außenfläche einer jeden der vier Seiten in Ausladungen (Säulen) gegliedert, die aber in der Gesamtheit eine Ebene einhalten und daher aus einer Grundebene herauszuspringen scheinen; an der Basilika sind die Außenflächen ebene Wände, die gar keine taktischen Ausladungen zeigen und dafür in optischer Weise durch schattende Fensteröffnungen durchbrochen sind; hingegen ist jeder Seite im Wege des Massenbaues ein Nebenbau (Seitenschiff, Atrium, Apsis)

gegen den Beschauer gekehrt dasteht. Da es sich hiebei nicht, wie man bisher wohl meinen mochte, um barbarische Unbehilflichkeit, sondern um ein positives Wollen handelt, darf es nicht überraschen, die gleiche Art der Drehung auch in figürlichen Darstellungen (zum Beispiel am sogenannten Konstantius des barberinischen fünfteiligen Diptychons) beobachtet zu sehen. Es drückt sich darin zugleich auch wiederum eine Art Objektivierung aus, die an die altägyptische (S. 97 f, 103 f.) erinnert und deren Spuren wir mindestens bis zu den Grimanischen Brunnenreliefs im Wiener Hofmuseum (Hütte auf dem Relief mit dem Schafe) zurückzuverfolgen vermögen.

vorgelegt, wodurch an Stelle der Projektion in der Grundebene die Abstufung in der Tiefendimension tritt.

Beide spätrömisch-christlichen Bautypen — die Basilika und der Zentralbau — gehorchten somit einer und derselben leitenden Tendenz; aber der Langbau hat das Problem in radikalerer Weise gelöst. Während der Zentralbau nach antiker Tradition selbst dann, als er die strengste Individualität preisgegeben hatte und zur Massenkomposition übergegangen war, noch immer eine gewisse Verbindung mit der Grundebene aufrechterhielt, hat der Langbau diese Verbindung bewußtermaßen preisgegeben und damit recht eigentlich den Weg freigemacht, auf welchem die mittelalterliche und die neuere Kunst dazu gelangt ist, das Individuum in den freien Raum zu stellen. Freilich war der Erfolg — vom modernen Standpunkte aus beurteilt — um einen harten Preis erkauft, denn die Isolierung der Individuen und ihrer Teile innerhalb der Ebene hat, wie schon oben gesagt wurde, dieser altchristlichen Kunst jenen Stempel der Naturwidrigkeit und Roheit aufgeprägt, den wir in der ganzen Kunstgeschichte kein zweitesmal mehr antreffen. Aber schon die perspektivische Wirkung der basilikalen Innenräume hat uns belehren können, wie sich gerade mit diesem System alle Zukunftshoffnungen verknüpfen mußten, während der gleichzeitige Zentralbau den Zusammenhang mit der antiken Reliefauffassung nicht schlankweg preisgeben wollte und sich damit selbst die Bahn zu einer fruchtbaren Fortentwicklung verlegte. Ist also die durch die Basilika repräsentierte Seite des spätrömischen Kunstwollens gegenüber dem Zentralbau entschieden die für den modernen Beschauer minder ansprechende gewesen, so beruhte doch anderseits auf der ersteren alle Möglichkeit einer zukünftigen Entwicklung.

Man pflegt das Verhältnis zwischen beiden Bautypen in bezug auf ihre topographische Verbreitung im römischen Reiche gewöhnlich so darzustellen, daß der Zentralbau vom Osten, die Basilika vom Westen ausgegangen wäre. Diese Vorstellung ist

Fig. 6. Ravenna, S. Apollinare in Classe. Außenansicht.

aber dahin zu berichtigen, daß tatsächlich beide Systeme ursprünglich dem griechisch-orientalischen Osten eigentümlich gewesen sind, denn noch heute dürften im Orient mehr altchristliche Basiliken aufrecht stehen als auf weströmischem Boden.[1] Die Basilika ist also in keiner Weise ein spezifisch weströmisches Bauschema gewesen und hat offenbar, mindestens in den ersten Jahrhunderten des christlichen Kirchenbaues, überall — im Osten wie im Westen — als der angemessenste Typus eines christlichen Gotteshauses gegolten. Das Unterscheidungsmerkmal zwischen Osten und Westen ist zunächst ein negatives. Die Weströmer verschmähen die Zentralform für das Gotteshaus durchaus, womit nichts anderes zum Ausdrucke gelangte, als daß den Romanen die absolute Isolierung der individuellen Kunstformen und der dadurch bedingte Appell an die verknüpfende subjektive Erfahrung an Stelle der sinnlichen Wahrnehmung grundsätzliches und unabweisliches Bedürfnis war. Die griechischen Rhomäer hingegen vermögen sich nicht zu entschließen, die Verbindung der Einzelform mit der Grundebene als dem (idealen) Repräsentanten taktischer Stofflichkeit und damit die Individualisierung mit den Mitteln sinnlicher Wahrnehmung in so weitgehendem Maße preiszugeben.

Diese letztere Auffassung, die sich als unmittelbare Fortsetzung der vorkonstantinischen römischen Reichskunst darstellt, ist aber im griechischen Kirchenbau mindestens des vierten und fünften Jahrhunderts durchaus noch nicht die vorherrschende gewesen: nur soviel wird man sagen dürfen, daß sie niemals gänzlich erloschen war, denn wenn auch die Denkmäler des Zentralbaues aus jenen Jahrhunderten neben den basilikalen an Zahl weit

[1] Auch das Studium der Miniaturen läßt sich in dieser Richtung aufklärend verwerten. In der Wiener Genesis, einem oströmischen Werke des fünften Jahrhunderts, werden als Interieurs abwechselnd zentrale Räume (Hartel-Wickhoff, Taf. XXX, Putiphars Boudoir in halbkreisförmigem Doppelportikus) und viereckig oblonge (ebenda Taf. VI mit Noes Lagerstätte) vorgeführt. Der vatikanische Virgil, der etwa ein Jahrhundert früher entstanden ist und wahrscheinlich einen abendländischen Ableger der griechischen Kunst darstellt, bevorzugt charakteristischermaßen oblonge Innenräume (zum Beispiel in den Didoszenen).

zurückbleiben, so fehlen sie doch nicht ganz. Ferner treten an den oströmischen Basiliken bestimmte Züge entgegen, in denen sich die zentralisierende Grundabsicht unzweideutig verrät: zum Beispiel die Weglassung des Querschiffes, das im Äußeren die Symmetrie der Seitenansicht vernichtet, im Inneren die Unklarheit vermehrt, aber allerdings (was den Romanen willkommen gewesen zu sein scheint) für den Beschauer vom Langhause aus um den Altar eine geheimnisvolle Sphäre webt; ferner die Anbringung der Emporen, wodurch die für ein antikes Empfinden so störende Obermauer des Mittelschiffes wenigstens zum Teil entfernt wurde (vergl. namentlich die Demetriuskirche in Thessalonich, wo sogar schon Stützenwechsel und Durchführung der Wandbrechung bis unter die Decke, womit ein guter Teil der nordisch-romanischen Entwicklung antizipiert erscheint).

Das Verhältnis zwischen rhomäischer und romanischer Architektur in spätrömischer Zeit wird sich somit folgendermaßen ausdrücken lassen. Das gemeingebräuchliche christliche Gotteshaus ist im ganzen Reiche zunächst die Basilika, wenngleich es eine Zeitlang gedauert hat, bis hierin ein allgemein gültiger Typus gefunden war. Die Rhomäer verfolgen daneben von Anbeginn die Neigung, dem Gotteshause innen und außen den Eindruck der stofflichen, kubisch abgemessenen Formeinheit nach Möglichkeit zu wahren, wieweit dies Raumbildung und Massenkomposition überhaupt noch gestatteten.[1] Die Romanen halten dagegen einseitig an der Basilika fest. Daraus entwickelt sich im Laufe

[1] Daß die Neigung der Byzantiner zur Zeit Justinians auf Gleichmaß der Tiefe und Breite im Innern ihrer Kirchen (und somit in der künstlerischen Komposition überhaupt) gerichtet war, ergibt sich nicht bloß aus der stilkritischen Untersuchung der einschlägigen Denkmäler, sondern wird uns von byzantinischen Schriftstellern der justinianischen Zeit mit ausdrücklichen Worten gesagt: so von Prokopius und Agathias (vergl. F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, I., pag. 555). Der mit dem Massenbau notwendig verbundene Hochdrang (zum Beispiel in San Vitale in Ravenna) wurde schon in der Zeit Konstantins beobachtet (vergl. J. Burckhardt, Leben Konstantins, pag. 264, über einige bezügliche Äußerungen des Eusebius). Man gewinnt hiedurch eine wichtige Parallele nicht bloß zur Stelzung der Rundbögen an den Emporenanlagen und dergleichen, sondern auch für gewisse typische Erscheinungen in der späteren ausgesprochen byzantinischen Figurenkunst, wovon eines der frühesten Beispiele in den Mosaiken von San Vitale vorliegt.

der Zeit eine schärfere Differenzierung; zur Zeit Justinians dürfte dieselbe bereits greifbare Formen angenommen haben. Die Rolle, die dabei den Romanen in der vorkarolingischen Zeit zufiel, war die passivere, obwohl das Zukunftsproblem in ihren Händen lag; denn die Abkehr von den Reizmitteln der sinnlichen Wahrnehmung bedingte eine Stagnation des Kunstschaffens, und eine neue Entwicklung konnte hier erst einsetzen, als man der sinnlichen Wahrnehmung wieder Augenmerk und Gefallen zuzuwenden begann. Das entschiedenere Kunstwollen war darum zunächst zweifellos bei den Griechen, weshalb sie auch auf viele Jahrhunderte hinaus den Primat behauptet haben.

Es erübrigt noch, den Charakter des griechischen christlichen Zentralbaues (Fig. 7) in der spätrömischen Periode zu skizzieren. Seine Anfänge liegen im Dunkeln; sobald wir aber klar zu sehen beginnen, begegnet die höchst bezeichnende Tatsache, daß die ältesten uns bekannten Denkmäler auch dort die ausgesprochene Tendenz aufweisen, sich mit dem Langbau zu verquicken. Der Altar kam niemals in die Mitte, sondern stets an das dem Eingange entgegengesetzte Ende zu stehen: das ergab eine Richtung, die mit der zentralen Ruhe in Konflikt geraten mußte. In der Notwendigkeit der Versöhnung dieses latenten Gegensatzes lag ein Problem, und solange man dasselbe verfolgte, war die griechische Kirchenarchitektur fruchtbar und entwicklungsfähig. Ihre originellen Leistungen, welche die Lösung des Problems durchwegs im Anschlusse an die in der mittleren römischen Kaiserzeit (zwischen Marc Aurel und Konstantin) ausgebildete Anordnung halbverschleierter Seitenräume oder Annäherung an den in drei Quadrate zerlegten Saal anstreben, fallen sämtlich in die spätrömische Periode, darunter auch die Hagia Sophia, in welcher alle die versuchten Lösungen jenes Problems gipfeln.

In der weiteren Folgezeit hat die griechische Architektur (und Kunst überhaupt), augenscheinlich infolge der Trennung von den westlichen Gebieten und des überwiegenden Verkehrs

Fig. 7. Ravenna. S. Vitale. Innenansicht.

mit dem Orient, einseitige zentralistische Bahnen eingeschlagen. Wie überall, kam es da auch im Kirchenbau zu einem Typus: dem griechischen Kreuze mit zentraler Kuppel, das gegenüber der Hagia Sophia äußerlich eher einen Rückschritt zur strengeren taktisch-zentralisierenden Formtendenz der Antike bedeutet. Das orientalisch-griechische Christentum hatte der bildenden Kunst keine Probleme mehr zu stellen, denn es war sich gleich den Islamiten des Zusammenhanges zwischen Religion und Kunst bewußt und hätte die Reformbedürftigkeit der orthodoxen Lehre einbekannt, wenn es die Kunst für reformbedürftig gehalten hätte. Diese Entwicklung fällt aber schon über die uns gesteckten Grenzen hinaus. Ob man vor dem Bildersturme von einer byzantinischen, das heißt in Byzanz zentralisierten griechischen Kunst reden darf, scheint zweifelhaft.

Das Eigentümliche der spätrömischen Architektur beruht in ihrer Stellung zum Raumproblem. Sie anerkennt den Raum als kubisch-stoffliche Größe — darin unterscheidet sie sich von der altorientalischen und klassischen Architektur: sie anerkennt ihn aber nicht als unendliche formlose Größe — darin unterscheidet sie sich von der neueren Architektur.

Um diese Verhältnisse mit voller Deutlichkeit einzusehen, genügt es, im Gedanken einen römischen Zentralbau, einen griechischen Tempel und ein gotisches Dorfkirchlein nebeneinanderzustellen. Die Umrisse des Zentralbaues (Pantheons) werden wir heute unbedingt hart und anstößig empfinden; das könnte wundernehmen, wenn man erwägt, daß doch auch unsere moderne Kunstanschauung auf der Fernsicht beruht, erklärt sich aber daraus, daß der römische Zentralbau durchaus den individuellen Abschluß in sich selbst sucht. Wir verlangen dagegen die Versinnlichung der Einheit des Bauindividuums mit dem umgebenden Raume, und deshalb findet der spitze Kirchturm, der keck in den Luftraum hineinsticht, unser Gefallen. Aber auch der griechische Tempel findet Gnade vor unseren

Augen, wiewohl er sich gegenüber dem Raume streng absondert, denn er sucht wenigstens die Verbindung mit der anschließenden (idealen) Grundebene, und diese Verbindung einer Kunstform mit zwei Raumdimensionen genügt uns, um uns über den Mangel der Verbindung mit der dritten hinwegzutäuschen. Der römische Zentralbau hat zwar auch die Verbindung mit der Ebene nicht völlig aufgegeben, aber doch wenigstens für eine nähere Betrachtung wesentlich abgeschwächt, und die dadurch bewirkte Isolierung ist es, die uns diesem Bautypus gegenüber zur Ablehnung bestimmt. Vollständig isoliert ist nun der andere spätrömische Bautypus: die Basilika. Wir sollten daher erwarten, daß sie uns noch mißfälliger erscheinen möchte als der römische Zentralbau. Aber merkwürdig! es trifft oft das Umgekehrte ein. Auf niemanden, der mit der Bahn von Ravenna nach Rimini an der Ostseite von San Apollinare in Classe vorübergefahren ist, wird diese Baugruppe einen tiefen »malerischen« Eindruck verfehlt haben. Aber fragen wir nach den Ursachen, so werden wir stutzig; es liegt einmal an der freien Lage, die gewiß nicht schon ursprünglich beabsichtigt war, dann in sehr wesentlichem Maße am Turme, der im Grunde gar nicht in das Bausystem gehört. Kommt man dagegen in enger städtischer Straße an eine solche Basilika heran, so wird der rein künstlerische Eindruck in der Regel noch weit schwächer sein als derjenige eines römischen Zentralbaues. Die Erbauer der altchristlichen Basiliken haben eben zwar die Verbindung mit der Ebene um jeden Preis gelöst, darum aber doch noch lange nicht eine Verbindung mit dem unendlichen Raume als Ersatz angestrebt. Nur der Weg für die letztere Entwicklung war freigegeben, und deshalb enthält die Basilika Elemente, die die neuere Kunst für ihre Zwecke verwerten konnte; ja unter besonders günstigen Umständen, wie an jener eben erwähnten Baugruppe bei Ravenna, genügen diese Elemente, um im modernen Beschauer künstlerische Reize hervorzurufen, an welche die einstigen Urheber der betreffenden Bauten gewiß nicht gedacht haben.

Fig. 8. Marmorkapitäl in Salona. Eckansicht.

In welcher Weise die leitenden Grundsätze der spätrömischen Kunst in der Dekoration zutage getreten sind, wird besser in den Abschnitten über Skulptur und Kunstindustrie aufzuzeigen sein; doch mag die Erörterung der dekorativen Behandlung einiger architektonischer Glieder schon an dieser Stelle Platz finden, weil sich daraus die unmittelbare Erkenntnis gewinnen läßt, daß die Gesetze des dekorativen Kunstschaffens keine anderen gewesen sind als die uns schon bekannten der architektonischen Komposition, wie sie uns in den beiden Systemen des Zentralbaues und der Basilika vorliegen.

In Fig. 8 und 9 lernen wir ein marmornes Säulenkapitäl aus Salona kennen, dessen Entstehung wir in die Zeit zwischen dem Ende des vierten und dem Beginne des sechsten Jahrhunderts zu versetzen haben. Wir erkennen daran sofort die Kelchform des korinthischen Kapitäls; und auch das für die genannte Gattung charakteristische Motiv des Akanthusblattes sehen wir hier wiederkehren, aber allerdings in einer grundverschiedenen Weise der Anwendung. Während am korinthischen Kapitäl der klassischen Zeit die Akanthusblätter einerseits fest in der Grundfläche wurzeln, um sich anderseits in freiem Schwunge ausladend davon loszulösen, sind sie in Salona nirgends mit der Grundfläche verwachsen, sondern überall im senkrechten Schnitte scharf dagegen abgesetzt, entfalten sich aber dafür auch nicht zu selbständiger Bewegung, sondern liegen in gleichmäßiger

Fläche dem Kapitälkerne auf, so daß sie die gerade gliederungslose Umrißlinie des Kapitäls nirgends unterbrechen.[1] Das will besagen, daß die Akanthusblätter, die früher mit der Grundfläche taktisch fest verbunden gewesen waren, sich nun gegen dieselbe Grundfläche optisch möglichst isolieren, daß sie aber dafür ihre hohe und freie Reliefausladung eingebüßt haben und in die Projektion der Ebene zurückgesunken sind. Desgleichen sind die einzelnen Teile (Rippen) des Blattes nicht taktisch-optisch (durch undulierende Ausladungen mit Halbschatten) untereinander verbunden, sondern rein optisch durch tiefschattende Einschnitte voneinander getrennt und isoliert. In dieser Isolierung der Einzelformen gegenüber der Grundfläche haben wir aber längst das leitende Grundgesetz der spätrömischen Kunst erkannt.[2]

Fig. 9. Marmorkapitäl in Salona. Seitenansicht.

Auch die Betrachtung der in Fig. 9 wiedergegebenen Seite gibt noch zu lehrreichen Beobachtungen Anlaß. Hier sehen wir zwei Blätter aneinanderstoßen, so daß zwischen ihnen notwendigerweise ein Teil der Grundfläche (Ebene) freibleiben muß.

1 Dieses Verhältnis des Blattes zum Kerne und das damit zum Ausdrucke gelangte Verlassen der antiken Reliefauffassung des architektonischen Blattschmuckes begegnet, soviel ich sehe, zum erstenmal in unverkennbarer Weise an den Konsolen der Mittelnische der sogenannten Maxentiusbasilika am Forum zu Rom.

2 Die gleiche Tendenz auf geflissentliche Vermeidung der in verbindendem Sinne wirkenden Glieder verrät sich in der Unterdrückung eines vermittelnden Saumes zwischen Schaft und Kapitäl: auch eines der Symptome, das wir heute als Roheit auszulegen geneigt sind, während die Spätrömer damit eine ästhetische Absicht verfolgt haben. Die überwiegende Vermeidung der Kannelüren an den Säulenschäften entspricht wiederum der spätrömischen Tendenz auf Massigkeit und Gliederungslosigkeit der Umrisse.

Die Blätter sind nun fürs erste so nahe aneinandergerückt, daß von der Grundebene überhaupt nicht viel sichtbar werden kann, fürs zweite sind sie mit ihren spitzen Ausläufern derart in Zusammenhang gebracht, daß der stehengebliebene Grund in lauter symmetrische und isolierte Kompartimente zerfällt. Die symmetrische Konfiguration, womit seit jeher die Vorstellung selbständiger geschlossener Individualität verbunden war, hat zur Folge, daß der also komponierte Grund seinerseits die wesentlichste künstlerische Eigenschaft des Musters (der stofflichen Einzelform) gewinnt und sich dadurch zum Muster emanzipiert. Ein Muster weicht aber nicht zurück, sondern springt seinerseits heraus, und die naturgemäße Folge ist eine weitere raffinierte Verneinung der Grundebene. Es herrscht nicht mehr nach klassischer Weise das erhabene Muster über dem ebenen Grunde, sondern es kämpft Muster gegen Muster: doch bleiben beide (und darin gelangt das Gemein-Antike wiederum zum Worte) in der Ebene.

Eine weitere Folge, welche das teilweise Zusammenstoßen der beiden benachbarten Akanthusblätter für diese (das Muster) selbst nach sich gezogen hat, verdient als nicht minder wichtig angemerkt zu werden. Wer das Kapitäl von der in Fig. 9 wiedergegebenen Seite ansieht, bemerkt nicht die ganzen Akanthusblätter, sondern nur zwei halbe Blätter; indem diese einander enge berühren und so zu einer symmetrischen Komposition von selbständiger dekorativer (Muster-) Bedeutung zusammentreten, gewinnen erstens die halben Akanthusblätter allein schon eine Selbständigkeit, die ihnen in der Natur nicht zukommt, entstehen fürs zweite daraus neue ornamentale Kompositionen, die noch weniger als die einzelnen Halbblätter ihre Vorbilder in der lebendigen Natur besitzen. Es gelangt also damit ein entschiedener Zug zur Entnaturalisierung zum Ausdrucke, der uns in einer Kunst mit ausgesprochener Tendenz auf Isolierung aller Einzelformen (Beseitigung alles Kausalzusammenhanges aus der sinnlichen Erscheinung) nicht

überraschen kann. Auf der Verwendung von halben Akanthusblättern (die das Erfahrungsbewußtsein zunächst zu ganzen Blättern zu ergänzen gereizt wird), in Verbindung mit dem unendlichen Rapport, hat namentlich die oströmische Kunst ein ganzes dekoratives System aufgebaut.

Die Zerteilung des Grundes in einzelne Kompartimente, die untereinander außer Verbindung stehen, ist ein nicht minder wichtiges Symptom der allherrschenden Tendenz des Kunstwollens jener Zeit. Was der klassischen Grundebene ihren Charakter stets besonders nachdrücklich gewahrt hat, war ihr Zusammenhang in allen Teilen, wodurch sie sich als ruhende Einheit dem nicht minder zusammenhängenden Muster (zum Beispiel einer Palmetten- oder Akanthusranke) entgegengesetzt hat. Sollte die Grundebene gemäß dem leitenden Grundsatze des spätantiken Kunstwollens diesen ihren künstlerischen Charakter verlieren, so mußte sie vor allem ihres taktischen Zusammenhanges beraubt werden: daher ihre Zerlegung in eine Anzahl von Kompartimenten. Es geschah damit an der Grundfläche nichts anderes, als was wir schon am Muster (dem Akanthusblatte) mit seinen tiefschattenden Rippen beobachtet hatten: die Isolierung der einzelnen Teile gegeneinander. Der taktische Zusammenhang wird überall — im Muster wie im (mustermäßig behandelten) Grunde — auf raffinierte Weise unterbrochen und zerstört. Die einzelnen Teile erscheinen nicht mehr als körperliche Ausladungen, sondern als farbige Flächen; zusammen mit den tiefschattenden Grenzen dazwischen ergeben sie eine farbige Gesamtwirkung, die wir zum Unterschiede von der taktischen (plastischen) und der taktisch-optischen (malerischen) die koloristische zu nennen pflegen.

Hiemit haben wir abermals eine grundwichtige Seite des spätrömischen Kunstwollens kennengelernt. Um diesen antiken Kolorismus von vornherein richtig zu erfassen, empfiehlt es sich, sofort einen Vergleich desselben mit dem modernen Kolorismus durchzuführen. Der letztere läßt die tonangebende,

vereinheitlichende Note vom mehr oder minder lichterfüllten Raume ausgehen, oder, soweit eine besondere Lichtquelle vorhanden ist, läßt er dieselbe durch das Medium des gemeinschaftlichen Raumes den übrigen Einzeldingen sich mitteilen: infolgedessen dominiert entweder das Licht oder der Schatten, oder aber es stehen Licht und Schatten in großen kontrastierenden Massen gegeneinander. Der antike Kolorismus dagegen ignoriert den Raum und hält noch immer fest an dem Rhythmus, der seinerseits an die Ebene gebunden ist: war die Kompositionseinheit der klassischen Kunst im Linienrhythmus gelegen, so ruht sie jetzt im Licht- und Schattenrhythmus, der sich naturgemäß gleich dem ersteren noch immer in der Ebene, nicht aber in dem (ihm unzugänglichen) Raume entfaltet. Es begreift sich, daß dieser antike Kolorismus auf uns eine unruhige, flackernde Wirkung ausübt; die Spätrömer hingegen hat er offenbar mit der gleichen Empfindung der Harmonie erfüllt, die wir Modernen vom Raumkolorismus empfangen.

Die Behandlung der Dekoration am spätrömischen Kapitäl, Fig. 8 und 9, läßt sich somit in folgende zwei Grundsätze fassen: Isolierung der Gesamterscheinung durch möglichst massige, ungegliederte Umrisse, denn jede Gliederung hätte eine Verbindung mit der idealen Grundebene bedeutet, die man doch eben vermeiden wollte; Isolierung aller Teile, sei es des Musters, sei es des Grundes, wodurch an Stelle der früheren taktisch-klaren Scheidung von Muster und Grund ein koloristisches Zusammenwirken beider als hell und dunkel in rhythmischem Wechsel erzielt wird.

Die gleichen Grundsätze treten an dem Marmorkapitäl Fig. 10 aus S. Apollinare in Classe entgegen, obzwar hier die Gesamtform eine etwas bewegtere Gliederung und überhaupt äußerlich ein engeres Festhalten an der traditionellen Bildung des korinthischen Kapitäls verrät. Aber die ausladenden Blätter sind zu wulstigen Knollen zusammengeballt, in deren ebener Oberfläche die einzelnen Blättchen durch senkrecht eingebohrte und darum

Fig. 10. Ravenna, S. Apollinare in Classe. Marmorkapitäl.

tiefschattende Höhlungen gegeneinander streng isoliert erscheinen. Es existiert hier zwischen den einzelnen zackigen Blättchen überhaupt keine Grundebene mehr, sondern diese ist durch den schattigen dunklen Zwischenraum ersetzt. Man kann hieraus ersehen, wie diese ganze Entwicklung schließlich notwendigermaßen zur Anerkennung des (freien, nicht kubisch individualisierten) Raumes führen mußte; aber vorläufig trachtet man ihn noch womöglich auf Linienbreite zu beschränken, denn er gilt noch immer für nicht mehr als ein notwendiges Übel, das nur deshalb Duldung findet, weil sonst die nunmehr postulierte volle Isolierung, das heißt Hinwegräumung des früheren taktischen Zusammenhanges zwischen Muster (Relieffigur) und Grund

(Reliefgrund), nicht durchführbar gewesen wäre. Die scharfzackige tiefunterschnittene Bildung der einzelnen Teilblättchen des Akanthus in Fig. 10, die man in gänzlicher Verkennung des Wesens alles antiken Kunstschaffens auf Nachahmung einer bestimmten botanischen Akanthusspezies zurückgeführt sehen wollte, ist somit nichts anderes als das adäquate Ausdrucksmittel des spätrömischen Kunstwollens in einem seiner entscheidendsten Grundsätze. Ihr historischer Vorläufer in der früheren und mittleren Kaiserzeit war die mit ihren Anfängen weit in die Diadochenzeit zurückreichende sogenannte Bohrtechnik mit kreisrunden Bohrlöchern, wie sie in Fig. 10 die großen Blattknollen in der Mitte teilen; dabei war aber noch ein Rest taktischer Verbindung übrig geblieben, und darum hat die spätrömische Kunst, die auf absolute Isolierung der Einzelform ausging, die kleinen Rundlöcher zu großen ausdrucksvollen Zacken erweitert. Wohldatierte Übergangsglieder, an denen sowohl der Nachklang der einfachen Bohrmanier als die Neigung zu schärferer Isolierung der Zacken in gleich vernehmlicher Weise zutage tritt, bilden die Akanthusblätter, in welche die beiden Konsolen des Gebälkes an der Pforte des sogenannten Baptisteriums in Spalato (aus der Zeit Diokletians) auslaufen (Fig. 11).[1]

Wozu aber überhaupt am vegetabilischen Ornament des Akanthus festhalten, der von der klassischen Kunst zur Versinnlichung freier taktischer Gliederung geschaffen worden war und dessen Umsetzung in eine koloristisch wirkende Ebene der spätrömischen Kunst ein so schwieriges Problem stellte? Die antike Kunst hatte doch andere Ornamentformen hinterlassen, die sich leichter dem neuen Zwecke anpassen ließen. Wie geschaffen war hiefür das

[1] Ein vortreffliches Beispiel dieser Art aus dem vierten Jahrhunderte bietet ein Kapitäl in Sta. Maria in Cosmedin zu Rom, links an der fünften Säule von hinten gerechnet. Beiläufig sei hier auch auf die figurierten Kapitäle jeder zweiten Säule von hinten, rechts und links in derselben Kirche und aus der gleichen Zeit hingewiesen, weil die daran zutage tretende Behandlung der Draperien und des Ornaments ganz vortreffliche Proben des koloristischen Stils darbietet.

Flechtband, bei dem man bloß an Stelle der einfachen Kreisverschlingung zweier Bänder eine Vielzahl solcher zu setzen brauchte, um damit nicht mehr allein schmale Randeinfassungen (wie in der Antike), sondern ausgedehnte Flächen überziehen zu können. Dieser Schritt ist jedenfalls zur Zeit Justinians getan gewesen und für die daranschließende byzantinische Entwicklung sehr bedeutungsvoll geworden.

Fig. 11. Konsole von der Tür des sogenannten Baptisteriums in Spalato.

Fig. 12 zeigt ein Kapitäl aus San Vitale zu Ravenna, offenbar gleich den meisten anderen architektonischen Marmorskulpturen aus dieser Zeit ein Werk oströmischer Fabriksarbeit. Der koloristische Wechsel von Hell und Dunkel ist hier ein ebenso regelmäßiger wie im Schachbrettmuster; die künstlerische Absicht war aber im letzten Grunde immer darauf gerichtet, die Bänder nach der dritten Dimension zu isolieren. Auf solche Weise wird es allein verständlich, warum man zum Beispiel in dekorativen Miniaturmalereien des frühen Mittelalters so häufig perspektivischen, in Obersicht gesehenen Mäandern (die nach Denkmälern im Thermenmuseum zu Rom schon an Malereien der römischen Kaiserzeit nachzuweisen sind), rundlich modellierten Rundstäben und dergleichen begegnet: es sollte eben die Dreidimensionalität des Musters und seine Isolierung gegenüber der Grundebene auch im gemalten Ornament unzweideutig zum Ausdrucke gebracht

Fig. 12. Ravenna, S. Vitale. Marmorkapitäl.

werden.[1] An der ornamentalen Komposition, welche die Mitte der vier Seiten des massigen (der Würfelform präludierenden) Kapitäls, Fig. 12, ausfüllt, wäre nebst der ebenen Projektion und der senkrechten Absetzung des Musters gegen den Grund noch besonders die Beflissenheit anzumerken, mit der man die Spitzen der Blätter und die äußeren Umbiegungen der Stengel an die Grenzwand anstoßen ließ, um den Grund in möglichst

1 Vergl. hiezu das auf S. 60, Anm. 1, Gesagte. Nun wird man es auch verstehen, warum auf spätrömischen Reliefs und Gemälden Bäume, Felsen, Stadtveduten, ja selbst menschliche Figuren so häufig in perspektivischer Übersicht dargestellt wurden: überall ist die dreidimensionale Isolierung der Einzelform gegenüber der Grundebene das diktierende künstlerische Leitmotiv gewesen.

kleine isolierte Kompartimente zu zerteilen und dadurch jeden Zusammenschluß des Grundes zu einer größeren ungebrochenen und hiedurch taktisch wirkenden Ebene zu vermeiden.

Ein häufig zur Verwendung gelangtes dekoratives Kompositionsgesetz, in dem das spätantike Kunstwollen einen nicht minder charakteristischen Ausdruck gefunden hat, ist dasjenige des unendlichen Rapports, dessen Äußerungen wir bereits an den Akanthushalbblättern des salonitanischen Kapitäls, Fig. 8 und 9, begegnet waren. Es beruht auf der Verwendung eines aus zwei symmetrischen Hälften komponierten Ornamentmotivs (oder mehrerer solcher in reihenweiser Abwechslung) als Streumuster in der Ebene, wobei längs der abschließenden Ränder der Gesamtkomposition immer je eine Hälfte des Motivs (in den Ecken je ein Viertel desselben) angebracht erscheint; der Beschauer wird dadurch veranlaßt, sich die fehlende Hälfte (oder drei Viertel) in Gedanken zu ergänzen und die Reihe in der Ebene ins Unendliche fortzusetzen. Als Beispiel hiefür ist in der Mitte von Fig. 13 eine in Purpur, Weiß, Grün und Gelb gewirkte Borde von einer in Ägypten gefundenen Leichentunika (jetzt im Österreichischen Museum in Wien) abgebildet, mit einem komplizierteren Streumuster, das mit seiner Abwechslung von größeren Blumenmotiven und gleichsam einen netzartigen Untergrund bildenden kleineren Ornamenten bereits zur Massenkomposition überleitet, aber immerhin mit seiner Halbierung der großen Blumenmotive und der Netzrauten längs der Seitenränder das Wesen des unendlichen Rapports getreu wiedergibt.[1] Auffallend ist nun vor allem der damit notwendig verbundene Appell an die ergänzende geistige Erfahrung, der in früheren Perioden der Antike in solchem Ausmaße wohl unstatthaft erschienen wäre. Typisch gemein-antik ist allerdings die Entfaltung in der Ebene, typisch spätrömisch dagegen das

1 Da die Blumenmotive eine aufrechte Richtung befolgen, wäre eine Viertelteilung derselben in den Ecken, wie sie zum Beispiel Rosetten ermöglichen würden, nicht durchführbar. Der unendliche Rapport kann daher an diesen Motiven nur durch Halbierung in der Senkrechten zum Ausdrucke gelangen.

»Streumuster«, das heißt die Isolierung der Motive gegeneinander (und als natürliches Komplement dazu die Zersplitterung des Grundes in schwer übersichtliche Teilflächen), während das klassische Ornament überall die Verbindung — einerseits der Motive, anderseits der Teilflächen des Grundes — gesucht hatte.

Aus der gegebenen Definition des unendlichen Rapports ergibt sich schon, daß er in engster Verwandtschaft mit dem spätrömischen Kolorismus steht, weil beiden das gleiche Kunstwollen zugrunde liegt: gerichtet auf reichen und kleinlichen rhythmischen Wechsel von Muster und Grund, Hell und Dunkel, in der Ebene — unter möglichster Zurückdrängung der Bedeutung von Muster und Hell, und dementsprechender Emanzipierung der Bedeutung von Grund und Dunkel.

Den ersten Anfängen des unendlichen Rapports begegnen wir zwar schon bei den Altägyptern, deren Kunst überhaupt sich äußerlich mit der spätrömischen nahe verwandt darstellt — ein Verhältnis, das wir noch öfter im einzelnen zu verfolgen haben werden —, bei näherer Betrachtung hingegen genau das entgegengesetzte Extrem darstellt. Der unendliche Rapport bei den Ägyptern beschränkt sich entweder auf geometrische Muster (zum Beispiel Schachbrett), deren Halbierungen ohne weiteres als ein Ganzes für sich wahrgenommen werden, ohne daß es zu ihrer Erfassung erst der ergänzenden Mithilfe der geistigen Erfahrung bedürfte. Ferner gibt er nicht Streumuster, sondern enge untereinander verbundene Muster (zum Beispiel die Spirallinien mit zwickelfüllenden Lotusblüten, wie sie auch in der mykenischen Kunst Nachahmung gefunden haben). Das Charakteristische des unendlichen Rapports in seiner vollkommensten Ausbildung in der spätantiken Kunst beruht eben einerseits in der Herübernahme der Motive aus dem organischen Bereiche (wodurch der Appell an die Erfahrung notwendig gemacht erscheint), anderseits im Streumuster (wodurch die Isolierung der Einzelmotive und Grundteile innerhalb der Ebene bewirkt ist). Dieser Auffassung des unendlichen Rapports begegnen wir, wie ich in den

Fig. 13. Wien, Österreichisches Museum. Gewirkte Wollborde aus Ägypten.

Stilfragen S. 308 ff. nachgewiesen habe, höchstbezeichnenderweise zuerst in pompejanischer Zeit. An diesen Erstlingsbeispielen sind aber die Motive noch verhältnismäßig »naturalistisch« und auch noch nicht ohne alle Verbindung untereinander geblieben.

In einer weiter vorgeschrittenen Phase wird uns dieses Dekorationssystem an Emails des dritten Jahrhunderts (Fig. 93) begegnen. Die Borde Fig. 13 bezeichnet endlich eine so vollkommene Entwicklungsstufe, daß wir ihre Entstehung kaum vor dem entschiedenen Durchbruche des spätrömischen Kunstwollens im fünften Jahrhunderte n. Chr. ansetzen dürfen.

In der Kunst der Islamvölker ist der unendliche Rapport bis zum heutigen Tage das wichtigste Kompositionsgesetz geblieben: auch dies gleich so vielen anderen ein Zeugnis dafür, daß die östlichen Mittelmeervölker im wesentlichen bis zum heutigen Tage bei den Elementargrundsätzen der spätantiken Kultur stehengeblieben sind. In der abendländischen Kunst hat er ab und zu als gemusterter Grund in der Massenkomposition Verwendung gefunden, wobei bezeichnendermaßen in der Regel auch die orientalischen Motive unverändert nachgeahmt wurden.

II

DIE SKULPTUR

Eine Erörterung der spätrömischen Bildhauerei darf sich auf die Betrachtung der Skulptur in harten Materialien beschränken. Die Plastik in weichen Rohstoffen (Ton und Metall) ist zwar wahrscheinlich niemals vollständig außer Übung gekommen: mindestens während der ersten hundert Jahre nach Konstantin sind nachweislich mehrere große Bronzewerke (Porträtkolosse) entstanden. Aber die Arbeiten in Stein und Elfenbein bilden daneben schon im vierten Jahrhundert n. Chr. die erdrückende Überzahl, und dieses Verhältnis hat späterhin nur noch eine weitere Verschärfung erfahren. Das kann natürlich nicht zufällig sein. Wollten wir uns der bisher beliebten Kunsttheorie anschließen, die den Stil als Produkt der materiellen Faktoren und darunter vor allem des Rohstoffes hinstellte, dann müßten wir zur Annahme greifen, daß die Spätrömer an Ton und Metall Mangel gelitten, hingegen an Marmor und Elfenbein Überfluß gehabt hätten und dadurch gezwungen worden wären, überwiegend nach Stein und Meißel anstatt nach Ton und Modellierholz zu langen. Nach unserer Auffassung war aber der Sachverhalt genau der umgekehrte: das bewußte spätrömische Kunstwollen muß von einer Art gewesen sein, daß es sein Ziel eher in hellen und harten als in dunklen und weichen Rohstoffen zu erreichen hoffen durfte. Welches nun das Ziel des spätrömischen Kunstwollens gewesen ist, haben wir zum Teil schon an der Hand der Architekturentwicklung erfahren, und es wird sich uns durch die Betrachtung der Skulpturentwicklung noch viel

klarer enthüllen; wir dürfen es hier kurz als die Isolierung der Einzelform in der Ebene definieren. Diese Isolierung, bei der es natürlich vor allem auf die Umrisse ankam, ließ sich eher mittels harter und heller Materialien durchführen als an weichen und dunklen Stoffen, welche naturgemäß die Neigung haben, in ihrer benachbarten Umgebung aufzugehen.

Unsere Untersuchung der spätrömischen Architektur durfte auf Grundlage allbekannter Typen durchgeführt werden, ohne daß es nötig gewesen wäre, die Analyse einzelner Denkmäler heranzuziehen. Keineswegs so günstig liegen die Verhältnisse auf den Gebieten der »nachahmenden« Künste: der Bildhauerei und Malerei. Datierte Bildwerke aus spätrömischer Zeit sind bisher nur wenige bekannt geworden, und diese wenigen haben bloß geringe Aufmerksamkeit gefunden: eine gründliche Stilanalyse auch nur eines einzigen darunter ist bisher nicht versucht worden. Es spricht sich darin die schon in der Einleitung betonte Tatsache aus, daß die spätrömische Kunst dem modernen Empfinden vielleicht ferner liegt als irgendeine andere Kunst. Wenn die Architektur hievon eine scheinbare Ausnahme macht, so liegt dies an dem unvertilgbaren Reste ewiger, allgemein gültiger Formgesetze in dieser stoffgebundenen gebrauchszwecklichen Kunstgattung, der selbst in dem modernen Beschauer, namentlich beim Betreten einer altchristlichen Basilika, verwandte Empfindungen anregt, woraus sich auch die modernen Nachahmungen altchristlicher Basiliken (zum Beispiel Klenzes Bau in München) erklären. Schon dem geschlossenen byzantinischen Innenraume gegenüber hat sich unsere Zeit (deren Grundtendenz nach dem Aufgehen aller Formen im unendlichen Raume übrigens gerade in der Architektur am wenigsten Befriedigung finden kann) weit zurückhaltender erwiesen: daß man aber einmal während der jüngst verflossenen Periode des modernen »historischen Stils« altchristliche Diptychen oder Buchmalereien nachgeahmt hätte, ist nicht bekannt geworden. Es erscheint hienach unvermeidlich, die Kunstabsicht der spätrömischen Bildhauerei,

deren geschichtliche Stellung, Entstehung und Bedeutung wir ergründen sollen, vorerst einmal im Wege der Untersuchung von Einzeldenkmälern kennenzulernen. Zum Ausgangspunkte hiefür sei ein Denkmal gewählt, das einerseits eine feste Datierung ermöglicht und anderseits genau in die Zeit fällt, in welcher das alte Heidnisch-Antike sich vollendet und das neue Spätrömisch-Christliche offenkundig begonnen hat. Es sind die zeitgenössischen Reliefs des zwischen 313 und 315 n. Chr. entstandenen Konstantinbogens zu Rom gemeint, von denen das auf der Stadtseite befindliche mit der kaiserlichen Geldverteilung (Fig. 14) im nachstehenden seine stilistische Analyse finden soll.

Das Relief ist in Fig. 14 zu beiden Seiten um ein Stück verkürzt wiedergegeben;* die fehlenden Teile enthalten im wesentlichen dieselbe Anordnung in zwei Rängen übereinander, mit der gleichen Gruppe von je vier Figuren im oberen Range und einer Reihe Supplikanten im unteren Range, die wir in den beiden in Fig. 14 zur Wiedergabe gelangten Flügeln wahrnehmen können. Eine sorgfältige Publikation dieser Konstantinreliefs ist seit langem eines der dringendsten Bedürfnisse der kunstgeschichtlichen Forschung. Durch Andersons Aufnahmen ist demselben jüngst wenigstens zum Teil abgeholfen worden.

Schon eine flüchtige Ansicht des Reliefs lehrt, daß der Künstler seine Aufgabe in der Herstellung einer individuellen Einheit vermittels zentraler Komposition in der Ebene erblickt hat: wir haben es also noch immer mit einer antiken Ebenkomposition und nicht mit einer modernen Raumkomposition zu tun. Die symmetrische Zentralisierung, die sich nur in der Ebene durchführen läßt, erscheint hier sogar auf die Spitze getrieben. Die in der Mitte thronende Figur des Imperators zieht sofort den Blick auf sich; ja schon der erste oberflächliche Eindruck, vor aller Analyse im einzelnen, läßt zwingend erkennen, daß die

* Diese Angaben beziehen sich auf die Erstausgabe des Werkes. Das Relief konnte in unserer Ausgabe vollständig wiedergegeben werden.

ganze Komposition mit Fleiß daraufhin angelegt war, den Beschauer auf die Mitte hinzuweisen. Der Kaiser thront hier auf hohem Sockel, geradeaus gegen den Beschauer gewendet, womit er die für eine symmetrische Gesamtansicht des menschlichen Körpers günstigste Position einnimmt: sein Rumpf (und wohl auch der leider abgeschlagene Kopf) verharrt in perpendikularer Haltung, die an Jul. Langes Frontalgesetz der Altägypter erinnert, ja damit genau zusammenfällt: Arme und Füße divergieren leicht nach außen. Mit dieser streng symmetrischen Komposition bietet die Mittelfigur das Bild starrer unveränderlicher Ruhe. Ihre beherrschende Stellung wird noch verstärkt durch den Umstand, daß sie dank der dem Kaiser zugebilligten stattlichen Gestalt und dem hohen Sockel unter dem Thronstuhl die ganze Höhe des Reliefs einnimmt, während die übrigen Figuren sich in symmetrischer Responsion auf zwei Ränge verteilen. Zum Unterschiede von der Zentralfigur sind nun sämtliche übrigen Figuren (mit Ausnahme einiger entfernter Stehenden auf der rechten Seite) — Senatoren und Volk, die huldigend und Geschenke erwartend heranschreiten — in entschiedener Bewegung nach dem Mittelpunkte hin begriffen, indem sie sowohl den Kopf als einen erhobenen Arm akklamierend dem Kaiser zuwenden, wobei es der Künstler immerhin verstanden hat, in die uniformen Gesten einige Abwechslung zu bringen. Eine gewisse Ausnahmestellung behaupten zwei Gruppen von je vier Figuren, die im oberen Streifen gegen die Ecken hin angebracht sind: sie nehmen zwar an der Akklamation nicht teil und bilden jede für sich eine symmetrische Komposition, stehen aber zugleich untereinander im Verhältnisse strikter Responsion, wodurch sie in letzter Linie doch wiederum zu der allbeherrschenden Mittelfigur des Kaisers in Abhängigkeit gebracht werden.

Erscheint somit das Ganze mit peinlicher Genauigkeit in eine Ebene projiziert, so verraten die einzelnen Figuren, als Teile des Ganzen, das ebenso entschiedene Bestreben, sich innerhalb der gemeinsamen Ebene räumlich zu isolieren. Die Figuren sind

Fig. 14. Rom, Konstantinbogen. Relief mit der Geldverteilung.

sämtlich an den Umrissen tief unterschnitten, so daß sie nirgends augenfällig mit der Grundebene zusammenhängen; im oberen Range sind zwei Reihen von Figuren hintereinander angeordnet, die sich gegenseitig nicht minder scharf isolieren. Dies ist der entscheidende Punkt, in dem sich die konstantinischen Reliefs von den altorientalischen und klassischen unterscheiden; noch in der früheren Kaiserzeit war es unverbrüchliches Gesetz für jedes Relief, zwischen den Figuren und dem ebenen Grunde, sei es unmittelbar, sei es durch Vermittlung zwischenliegender Figuren, eine evidente taktische Verbindung aufrechtzuhalten. Die gemeinsame Ebene verliert infolgedessen jetzt ihren ehemaligen taktischen Zusammenhang und zerfällt in eine Reihe von hellen Figuren und dunklen Raumschatten dazwischen, die mit ihrem regelmäßigen Wechsel zusammen einen koloristischen Eindruck hervorrufen. Nach wie vor ist dieser Eindruck derjenige einer symmetrisch veranlagten Ebene; aber jetzt ist es nicht mehr eine taktische Ebene, die entweder völlig ungebrochen oder nur durch Halbschatten leicht getrübt verläuft, sondern eine optische Ebene, wie jene, in der alle Dinge unserem Auge in der Fernsicht erscheinen. Zwischen die sichtbare Vorderfläche der Figuren und die Grundebene hat sich eine freie Raumsphäre, gleichsam eine Nische, eingeschoben: nur so tief, um die Figuren darin raumfüllend und freiraumumflossen und somit noch immer nach größter Möglichkeit der Ebene angenähert erscheinen zu lassen.

Genau das gleiche Verhältnis wie zwischen dem Relief als Ganzem und den Figuren als seinen Teilen muß zwischen der einzelnen Figur als Ganzem und ihren Teilen (sei es den nackten Gliedern, sei es der Gewandung) obwalten. Eine strenge Zentralisierung war zwar hier höchstens an der Mittelfigur durchführbar; an den übrigen Figuren konnte sie nur eine annähernde sein, und wurde, so gut es ging, durch einfache, geradlinige, ungegliederte und unrhythmische und darum harte, aber klare Umrisse der in die Ebene breitgequetschten Figuren zum

Ausdrucke gebracht. Dagegen sind die einzelnen Teile der Figuren voneinander durch tiefschattende Furchen isoliert, was besonders deutlich in der Haarbehandlung und in der Draperie zum Ausdrucke gelangt ist. Also wie die Figuren zum Ganzen, so stehen auch die Glieder und Gewänder zu den Figuren nicht im Verhältnisse tastbarer Verbindung, sondern in demjenigen optischer Isolierung untereinander. Die einzelnen Figuren geben sich als kubische, raumfüllende Körper, und als solche müssen sie notwendigerweise vom freien Raume umflossen, das heißt von komplementären Schatten eingerahmt sein; aber damit war beileibe nicht gemeint, neben den stofflichen Individuen (Figuren) auch den freien Raum als einen um seiner selbst willen berechtigten Kunstfaktor anzuerkennen, was schon aus der Beflissenheit hervorgeht, mit der man die Figuren in eine einzige gemeinsame Ebene gepreßt und die trennenden Raumschatten auf das notwendigste Minimum beschränkt hat.

Die vollzogene Analyse des Konstantinreliefs (Fig. 14) liefert somit den vollen Beweis, daß die Reliefbildnerei am Beginne der spätrömischen Periode genau den gleichen Gesetzen gefolgt ist, die wir als die leitenden in der Entwicklung der gleichzeitigen Architektur festgestellt haben. Von den übrigen Reliefs des in Rede stehenden Triumphbogens berührt sich am engsten mit Fig. 14 dasjenige mit Konstantins Ansprache an das Volk; an den übrigen war durch den Gegenstand (zumeist Kriegsszenen) eine einseitige Bewegung der Figuren gefordert, wobei eine so strenge Zentralisierung, wie wir sie an Fig. 14 beobachten konnten, nicht durchführbar war. Die Symmetrie wurde daher in diesen Fällen überwiegend in der Reihung gesucht, doch ist auch die Tendenz auf eine zentralere Zusammenfassung in die Symmetrie des Kontrasts vielfach nicht zu verkennen.

Hinsichtlich der ästhetischen Wertschätzung der Konstantinreliefs gab es bisher im allgemeinen keine Meinungsverschiedenheit, denn alle waren einstimmig darin, daß diese Reliefs ein unwiderlegliches Zeugnis von dem tiefsten Verfalle der antiken

Kunst ablegen. Es waren die Nachsichtigsten darunter, die dabei den entschuldigenden Umstand geltend machten, daß der Konstantinbogen in großer Eile hätte aufgeführt werden müssen, was sich ja schon aus der Verwendung ergebe, die einzelne Reliefs von abgebrochenen älteren Werken daran gefunden haben. Die überzeugten Vertreter dieser Meinung werden vielleicht überrascht sein, an dem verlästerten Werke ganz bestimmte und positive Stilprinzipien, wie sie soeben nachgewiesen wurden, so genau befolgt zu sehen. Allerdings sind diese Stilprinzipien nicht diejenigen der klassischen Kunst: und weil man bisher ausnahmslos mit dem Maßstabe der klassischen Antike an die Beurteilung der gedachten Reliefs herangetreten ist, konnte das Urteil lediglich geringschätzig ausfallen. Es wird unsere Aufgabe sein, den vorhandenen Unterschied zwischen den beiderseitigen Stilprinzipien in seinem inneren Wesen aufzuzeigen: hier soll derselbe nur in seinen allgemeinsten äußeren Zügen gekennzeichnet werden. Man hatte stets gefunden, daß den konstantinischen Reliefs gerade dasjenige abgehe, was den klassischen Reliefs spezifisch eigentümlich sei, das ist die Schönlebendigkeit. Die Figuren seien einerseits häßlich, anderseits plump und unbeweglich. Damit schien es gerechtfertigt, sie als Arbeiten wo nicht von Barbarenhänden, so doch von solchen barbarisierter Werkleute zu erklären. Was einmal die Schönheit betrifft, so vermissen wir allerdings die proportionale, die jeden Teil nach Größe und Bewegung an seinem Nachbarteil und am Ganzen abwägt; dafür haben wir aber eine andere Art der Schönheit vorgefunden, die in der strengsten symmetrischen Komposition zum Ausdrucke gelangt und die wir die kristallinische nennen dürfen, weil sie das erste und ewige Formgesetz der leblosen Materie bildet und der absoluten Schönheit (stofflichen Individualität), die freilich nur gedacht werden kann, verhältnismäßig am nächsten steht. Barbaren hätten wohl das von der klassischen Kunst überlieferte proportionale Schönheitsgesetz in mißverstandenen und vergröberten Äußerungen wiedergegeben; die

Urheber der konstantinischen Reliefs haben an seine Stelle ein anderes gesetzt und damit ein selbständiges Kunstwollen bewiesen. Freilich ist diese höchste gesetzliche Schönheit keine lebendige. Anderseits fehlt es den Figuren dieser Reliefs doch auch keineswegs an Lebendigkeit; nur liegt diese nicht in der taktischen Modellierung der Gliederverbindungen (Gelenke) und überhaupt nicht in der taktisch-normalsichtigen Modellierung des Nackten und der Draperien, sondern in dem lebhaften Wechsel von Hell und Dunkel, dessen Wirkung sich namentlich bei fernsichtiger Betrachtung einstellt. Die Lebendigkeit ist also wohl vorhanden und sogar eine extreme (man sehe nur die regellose, skizzenhafte Behandlung der Gewandfalten), weil auf einem momentanen optischen Eindruck beruhende, aber allerdings keine schöne (nach klassischen Begriffen, das heißt auf der taktischen Modellierung in Halbschatten begründet). Es läßt sich bereits aus diesen kurzen allgemeinen Andeutungen das Ergebnis ableiten, daß in den konstantinischen Reliefs beide Zielpunkte alles bildenden Kunstschaffens — Schönheit und Lebenswahrheit — ebensogut angestrebt und auch tatsächlich erreicht waren wie in der klassischen Kunst; während sie aber in der letzteren zu harmonischem Ausgleiche (der Schönlebendigkeit) vereinigt waren, sind sie nun wiederum in ihre Extreme auseinandergegangen: einerseits die höchste gesetzliche Schönheit in der strengsten Form des Kristallinismus, anderseits die Lebenswahrheit in der extremsten Form des momentanen optischen Effekts.

Das abfällige Urteil über den Kunstwert der konstantinischen Reliefs könnte aber unmöglich ein so einstimmiges sein, wenn es bloß vom Standpunkte der klassischen Antike aus gefällt und nicht auch in unserer eigenen modernen Geschmacksneigung begründet wäre. Auf die Frage einzugehen, worin sich die Grundziele der klassischen und der neueren Kunst, die doch im allgemeinen so weit auseinanderliegen, in der obengedachten Hinsicht berühren, wird sich im nachfolgenden Gelegenheit finden. Hier haben wir zunächst festzustellen, was dem modernen

Beschauer an den in Rede stehenden Reliefs selbst dann anstößig erscheint, wenn er vom Vergleiche mit klassischen Werken vollständig absieht. Es ist dies einerseits die Absichtlichkeit der symmetrischen Ebenkomposition, die starre kristallinische Gesetzlichkeit, die uns selbst für eine zeremoniale Szene allzu feierlich und leblos erscheint; ferner das Mißverhältnis in den Figuren, die vom Kaiser in der Mitte angefangen gegen die beiden Enden hin an Größe stufenweise abnehmen. Aber für all dies besäßen wir im Grunde noch ein Verständnis, denn wir erkennen darin immerhin die strikte Befolgung eines Gesetzes, und dies allein schafft uns schon den begehrten Eindruck einer Einheit. Was uns schlechterdings roh und unkünstlerisch erscheint, betrifft vielmehr das Verhältnis der Figuren zum Raume: sowohl die Umrisse der Figuren im ganzen erscheinen uns hart und leblos als auch die Modellierung der Teile: der Hände, Köpfe, Gewandfalten.

Wir haben zwar oben gesehen, daß diese Anordnung von den konstantinischen Künstlern keineswegs aus Nachlässigkeit und Roheit getroffen war, sondern aus der ganz positiven Kunstabsicht, Figuren und Figurenteile scharf räumlich voneinander abzugrenzen und zugleich den optischen Eindruck eines rhythmischen Wechsels von Hell und Dunkel hervorzurufen. Daß nun uns moderne Beschauer das in den Reliefs vorliegende Resultat solchen Bestrebens nicht befriedigt, muß doppelt auffallen, wenn wir uns erinnern, daß unsere eigene neueste Kunst ähnlich wie die spätrömische wesentlich auf optischer Auffassung, und zwar auf dem momentansten farbigen Eindruck beruht. Das konstantinische Kunstwollen scheint hienach geradezu identisch mit dem modernsten: und dennoch erregen seine Werke in uns das gerade Gegenteil künstlerischer Befriedigung! Das Anstößige für den modernen Geschmack liegt in nichts anderem als in dem darin beobachteten Verhältnis zum Raume, der die Formen hart voneinander trennt, anstatt dieselben, wie im allgemeinen alle neuere Kunst begehrt, untereinander zu verbinden. Die

Figuren sowie ihre Teile setzen sich scharf gegen den dunklen Raum ab, während wir von ihnen das Zusammenfließen mit der Umgebung, den Übergang in den Luftraum verlangen. Die konstantinische Kunst strebt eben, wie es die ganze Antike getan hatte, noch immer nach der reinen stofflichen Einzelform; indem sie diese Form nun auch nach der Tiefe abschließen will, bedarf sie des Raumes; indem sie sich somit desselben Kunstmittels bedient wie wir, aber zu diametral entgegengesetzten Zwecken, bringt sie uns den Abstand des spätantiken und überhaupt alles antiken Kunstwollens von unserem heutigen erst recht zum Bewußtsein. Auch wir gebrauchen den Gegensatz von Hell und Dunkel in koloristischer Absicht; aber diese Farbenwerte bilden dann die Hauptsache, welche alle dargestellten körperlichen Formen sich unterordnet und untereinander verbindet, während ihnen in der antiken Kunst die dienende Nebenrolle zukam, die nach wie vor die Hauptsache ausmachenden stofflichen Einzelformen voneinander zu trennen. Es ist daher durchaus gerechtfertigt, wenn jemand vom subjektiven Standpunkte des modernen Geschmackes die konstantinischen Reliefs für roh erklärt; und ebensowenig wird sich widersprechen lassen, wenn jemand vom (nicht minder subjektiven) Standpunkte der klassischen Antike die durch jene Reliefs vertretene Entwicklung als Verfall bezeichnet. Der Kunsthistoriker aber, der sich Objektivität zur Richtschnur gemacht hat, wird fortan bekennen müssen, daß die konstantinische Kunst (und die spätrömische überhaupt) mit ihrer koloristischen Auffassung der in absoluter Tiefeneinheit aufgenommenen Einzelformen die notwendige letzte Durchgangsphase der antiken Kunst gewesen ist, welche die Bahn für eine neue, die Dinge mit dem Raume dazwischen ausgleichende Kunstauffassung freizumachen hatte und durch ihre wenn auch zunächst nur gezwungene Berücksichtigung des Raumes als solchen in der Tat auch freigemacht hat. Wer in der altchristlichen Basilika und in der byzantinischen Raumkunst die unvermeidlichen Verbindungsglieder zwischen der raum-

feindlichen antiken und der raumsuchenden neueren Baukunst erblickt, der muß die gleiche vermittelnde Bedeutung auch der spätrömischen Reliefkunst (und Malerei, wie gleich vorgreifend gesagt sein soll) zuerkennen.

Die vollzogene Analyse hat uns die Grundgesetze des Kunstwollens kennen gelehrt, die am Beginne der konstantinischen Zeit die Reliefkunst beherrscht haben. Es wird wohl erlaubt sein, die Gültigkeit der gleichen Gesetze auch für die gleichzeitige Rundskulptur vorauszusetzen und damit das an der Untersuchung des Reliefs gewonnene Resultat für die gesamte Bildnerei vom Anfange des vierten Jahrhunderts n. Chr. in Anspruch zu nehmen; ein strikter Nachweis läßt sich aber dafür nicht führen, weil uns absolut sicher datierte Rundfiguren der Zeit um 315 n. Chr. vollständig fehlen. Es existiert zwar eine Anzahl von Statuen und Porträtköpfen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit für Kaiser Konstantin den Großen und seine Söhne in Anspruch genommen werden dürfen und deren Analyse, wie sich zeigen wird, mit dem oben gegebenen Resultate vollkommen übereinstimmt; da es aber immerhin nur, wenn auch noch so wohl begründete, Vermutungen sind, worauf sich jene Zuweisung stützt, wollen wir uns zunächst mit dem Ergebnisse begnügen, das uns die Untersuchung des hinsichtlich ihrer Datierung allen Zweifeln entrückten Triumphbogenreliefs geliefert hat.

Haben wir hiemit wenigstens für die Reliefkunst der spätrömischen Zeit einen festen Ausgangspunkt der Entwicklung gewonnen, so würde unsere weitere Aufgabe sein, den Fortgang der Entwicklung in der ganzen spätrömischen Periode, soweit die vorhandenen Denkmäler dies gestatten, zu verfolgen. Wollten wir diese Untersuchung sofort in Angriff nehmen, so würde dies unter dem drückenden Bewußtsein geschehen, es mit einer gleichsam abgerissenen Erscheinung zu tun zu haben, deren Anfänge wir nicht kennen; denn wenn auch unsere bisherige Untersuchung bereits soviel ergeben hat, daß die Eigenart des

konstantinischen Reliefs nicht auf einem so unberechenbaren Faktor wie die bisher allgemein vermutete Einflußnahme der Barbaren, sondern auf festen positiven Stilgesetzen beruht, so hat sich doch anderseits auch nicht leugnen lassen, daß diese Stilgesetze in wesentlichen Punkten von denjenigen verschieden sind, die in der klassischen Zeit die Herrschaft innegehabt hatten.

Auf welche Weise ist dieser Wandel möglich gewesen? Führt überhaupt eine Brücke von der konstantinischen zur klassischen Kunst zurück?

Solange diese Fragen keine befriedigende Antwort gefunden haben, muß die Erscheinung der konstantinischen Kunst trotz des gewonnenen Einblickes in ihre inneren Gesetze für uns einen Rest beunruhigender Unklarheit bewahren; anderseits dürfen wir hoffen, aus einer Aufklärung über die Herkunft jener Kunst auch von vornherein einen orientierenden Ausblick nach dem weiteren Fortgang der Entwicklung in der spätrömischen Zeit zu erhalten. Solche Erwägungen werden es gerechtfertigt erscheinen lassen, wenn wir uns vor allem über das historische Verhältnis zwischen der konstantinischen und aller früheren antiken Reliefkunst,[1] namentlich aber der ihr zunächst vorangegangenen der mittleren römischen Kaiserzeit, klar zu werden versuchen.

Was das älteste uns bekannte Relief — das altägyptische — angestrebt hat, war einerseits die scharfe Herausholung des

[1] Da im Relief das tastbar Stoffliche vorschlägt, eignet sich diese Kunstgattung besser zur Darstellung von Figuren in der Ebene als zu einer solchen im Raume, wofür die Malerei von Haus aus geeigneter erscheint: die körperlosere Farbe vermag das Auge des Beschauers erfolgreicher in ferne Tiefräume zu locken als das Meißel- oder Schnitzwerk, an dessen harter Stofflichkeit die willigste Phantasie ihre Schranke findet. Das Kunstwollen des Altertums, das grundsätzlich auf Komposition der Figuren in der Sehebene ausgegangen ist, läßt sich daher an Werken der Reliefkunst am unmittelbarsten und deutlichsten demonstrieren; und da auch die Unterschiede, welche die einzelnen Perioden der Kunst des Altertums auszeichnen, am Relief am leichtesten ersichtlich gemacht werden können, erklärt sich hinlänglich, warum hier einer Schilderung der Entwicklung der spätantiken Kunst die Untersuchung der antiken Reliefkunst zugrunde gelegt wurde.

Individuums aus dem Universum, anderseits seine Ausgleichung und Verbindung mit der Ebene. Beide Postulate bedangen einander wechselseitig: denn jede partielle Deckung zwischen zwei oder mehreren Individuen vernichtete den taktischen Eindruck absoluter Ebene, und jede stärkere Ausladung gefährdete umgekehrt den Eindruck geschlossener Individualität. Das ägyptische Relief schuf daher in der Höhe und Breite möglichst scharf und unzweideutig abgegrenzte taktische Flächen, aber in weitestgehender Annäherung an die Ebene und daher unter möglichstem Ausschluß jeder augenfälligen Tiefenerstreckung, des Raumes und des Schattens. Von den Relationen, in welchen die Teile untereinander und zum Ganzen stehen, berücksichtigt die altägyptische Kunst grundsätzlich nur diejenigen in der Höhe und Breite (Ebenrelationen), nicht aber diejenigen in der Tiefe (Raumrelationen).

In der altägyptischen Kunst gibt es somit, wenigstens der Absicht nach, nur eine Ebenkomposition, während der Raumkomposition augenscheinlich geflissentlich aus dem Wege gegangen ist. Wir haben dieses Bestreben in der ägyptischen Architektur schon an früherer Stelle (S. 36 f.) beobachtet; am unzweideutigsten gelangte es in der Malerei zum Ausdrucke, weil diese von Haus aus in der reinen Ebene schafft. Die Figuren sind hier zwar streng umrissen, aber innerhalb der Konturen (mit Ausnahme der Angabe der Augen, Haare, des Mundes, der Kleider, wozu nur ausnahmsweise noch weitere Lockerungen des Prinzips hinzutreten) fast gar nicht modelliert, sondern nur durch Farbe ausgefüllt, die mit ihrer einheitlichen ungebrochenen Erstreckung über möglichst weite Flächen (Polychromie) die isolierende Wirkung der Umrisse noch wesentlich verstärkt. Die Figuren heben sich dadurch in strenger Klarheit vom Grunde ab: dieser Grund ist nicht etwa Raum (auch kein idealer), wie in der neueren Kunst, sondern taktische Stofflichkeit in der für den Ägypter idealen Erscheinung absolut tiefenloser Ebene. Der Grund ist die Scheidewand, durch welche

aller störende Raum hinter der augenfälligen Oberfläche der Figur einfach abgeschnitten wird.

Am deutlichsten gelangt dieses Sachverhältnis am Relief en creux zum Ausdrucke, an welchem der Grund als das höher Ausladende geradezu als das Wichtigere erscheint; das Herausholen der Einzelform aus der stofflichen Urfläche ist niemals mehr in gleich eindringlicher und unmittelbar überzeugender Weise versinnlicht worden. Die Relieffiguren sind denkbar flach gehalten, so daß möglichst wenig Schatten darin wahrnehmbar wird: sie müssen daher in der Nahsicht genossen werden, denn je ferner man von ihnen abrückt, desto stumpfer und flacher wird die Oberfläche notwendigerweise erscheinen. Das gleiche Bestreben zeigt endlich die Rundfigur; hier war die Tiefe an sich trotz des öfter im Rücken angebrachten Pfeilers nicht mehr auszuschließen, aber sie macht sich dem Beschauer möglichst wenig bemerkbar: namentlich die Vorderfronten der Figuren (Brust) erscheinen oft völlig plattgedrückt.

Hinsichtlich der ägyptischen Ebenkomposition genügt es, an die Art und Weise zu erinnern, in welcher sie die menschliche Figur im Relief (und ebenso in der Malerei) dargestellt hat. Der Kopf erscheint im Profil, wobei das eine sichtbare Auge geradeausblickend eingesetzt ist, die Brust mit beiden Schultern und Armen ist geradeaus sichtbar, während vom Bauche abwärts wieder eine Umdrehung ins Profil erfolgt, das in den schreitenden Beinen ein vollkommenes wird. Diese seltsam verrenkte Stellung läßt sich gar nicht anders als aus dem Bestreben erklären, den Gesamtkörper in möglichst klarer Vollständigkeit zu zeigen und dabei möglichst strenge jede Tiefenandeutung, das ist jede Verkürzung der Umrißlinien zu vermeiden. Die Relationen der einzelnen Teile des Körpers, wie sie sich in Wirklichkeit dem Auge darzubieten pflegen, sind also im ägyptischen Relief zwar im allgemeinen beobachtet, aber doch immer nur soweit, als es mit der grundsätzlichen Tiefenscheu und Schattenscheu vereinbar war. Vollkommen nach der Natur aufgenommen

sind daher nur die Ebenrelationen; dagegen sind die Raumrelationen vermieden oder, soweit sie unvermeidlichermaßen berücksichtigt werden mußten, mit Raffinement (wie namentlich jene erwähnten Verrenkungen lehren) in Ebenrelationen umgesetzt. Gerade das Gegenteil von demjenigen, was die Ägypter solchermaßen von der Kunst erstrebten, verlangen wir heutzutage von derselben.

Zu den in Höhe und Breite wahrnehmbaren Ebenrelationen der Teile zum Ganzen an den Dingen, etwa am menschlichen Körper, zählen auch die Maßverhältnisse oder Proportionen: durch Beobachtung der Raumrelationen (zum Beispiel Verkürzung) werden dieselben hingegen verwischt. So erklärt es sich, daß die altägyptische Kunst grundsätzlich auf Darstellung der Proportionen ausgegangen ist. Bei den Gliedmaßen der menschlichen Figuren haben sie dabei einen Durchschnitt zugrunde gelegt, den wohl noch heute die ägyptische Fellahen aufweisen. Das Kunstmittel zur Darstellung der proportionalen Einzelformen war ihnen (nebst der polychrom verwendeten Farbe) die Umrißlinie, und in dieser gelangte bei den Ägyptern das prinzipielle Streben aller bildenden Kunst nach Einheit und Klarheit gegenüber der Vielheit der proportionalen Relationen zum Ausdrucke. Die Linie wurde in ausgesprochener Tendenz auf eine möglichst kristallinisch-gesetzliche Komposition, wo es irgend anging, völlig gerade geführt, und wo Abweichungen von der Geraden unvermeidlich waren, sind diese in eine möglichst gesetzliche Kurve gebracht worden.

In der strengen Proportionalität der Teile und in deren einheitlicher Bändigung durch ungegliederte und ungebrochene, soweit aber nötig regelmäßig gebogene Umrisse ruht die »Schönheit« der ägyptischen Kunstwerke.

Es ist klar, daß die Isolierung der mit der Ebene verbundenen Einzelfiguren untereinander, wie sie die Ägypter grundsätzlich angestrebt hatten, in absoluter Strenge nicht durchführbar gewesen ist. Das Kompositionsgesetz war zwar dasjenige der

symmetrischen Reihung, das die Figuren mit der Ebene verbunden und ausgeglichen und zugleich untereinander isoliert hinsetzte; aber die geringste Notwendigkeit, zwei Figuren in einen engeren, augenfälligen Bezug zueinander zu bringen, mußte zu einer Durchbrechung des Prinzips der Reihung führen. Hier lag ein Gegensatz und daher ein Problem: die Verbindung der Einzelformen nicht allein mit der Ebene (was schon das Ziel der altägyptischen Kunst gewesen war), sondern auch untereinander.

Es ist ferner nicht minder klar, daß die Raumrelationen — Verkürzungen und Deckungen, Schatten — unmöglich vollständig unterdrückt werden können, sobald auch nur die Ebenrelationen zugelassen sind. Am Profilkopf zum Beispiel findet eine Verkürzung von den Schläfen bis zum Nasenrücken, am Bauche eine solche von den Hüften bis zum Nabel statt. Dekkungen waren an der schreitenden menschlichen Figur in der obersten Partie des zurückliegenden Beines unvermeidlich; desgleichen fast bei dem geringsten Versuche, die Arme in Aktion zu setzen. Die Unterdrückung der Räumlichkeit in der ägyptischen Kunst bedeutete somit einen zweiten latenten Gegensatz, in welchem abermals ein Problem zur Versöhnung und daher der Keim zu einer Weiterbildung enthalten war. Die Ägypter sind trotz vereinzelter Anläufe, die das Interesse ihrer Kunstgeschichte ausmachen, nicht über die Ebenrelationen und die wechselseitige Isolierung der Einzelfiguren hinausgelangt.

Die Aufgabe der Versöhnung der beiden genannten latenten Gegensätze haben nächst den Semiten namentlich die Griechen übernommen — freilich nicht ohne neue Gegensätze zu provozieren, deren Ausgleichung sie den romanisch-germanischen Völkern als das Problem der neueren Kunst hinterlassen haben.

In dieser flüchtigen Übersicht, die bloß die Haupthaltpunkte der Entwicklung aneinanderreihen soll, ist weder für die Darlegung der Lockerung der altorientalischen Auffassung bei den Semiten (namentlich den Assyrern) noch für die Erörterung der mykenischen und frühgriechischen Kunst Platz; nur soviel

scheint der (an anderer Stelle des näheren auszuführenden) Andeutung nötig, daß die mykenischen Denkmäler das Aufkommen eines dem altorientalischen diametral entgegengesetzten Kunstwollens verraten, wie denn zum Beispiel die Becher von Vafio zum Teil eine nicht allein postklassische, sondern sogar postantike Auffassung antizipieren. Aus der ausgleichenden Verbindung der altorientalischen mit jener anderen (vermutlich spezifisch indogermanischen) Auffassung ist die griechische Kunst hervorgangen.

Die große Tat der griechischen Kunst war die Emanzipierung der Raumrelationen: Ausladungen und Einziehungen und als ihre künstlerischen Folgeerscheinungen Deckung, Verkürzung, Schatten. Die Schranke der griechischen Kunst lag hinwiederum darin, daß sie die genannte Aufgabe nur an der Einzelform zu lösen gesucht hat, ohne den freien Raum dazwischen zu berücksichtigen. So ist sie schließlich wohl zur Anerkennung des nach allen drei Dimensionen geschlossenen, kubischen Raumes gelangt, nicht aber zu derjenigen des freien Raumes. Selbst dort, wo sich dieser den Eingang in die antike Kunst erzwungen hat, wurde er niemals als die Hauptsache angesehen und die Figuren darin ihm angepaßt und untergeordnet, sondern es blieben umgekehrt stets die Figuren die Hauptsache und der freie Raum bloß ein notwendiges Übel, hauptsächlich als komplementäres Mittel zur Versinnlichung der kubischen Räumlichkeit der Figuren. Die Folge war, daß die griechische Kunst genau wie die ägyptische fortdauernd danach zu streben hatte, jede Vorstellung der Raumtiefe hinter der augenfälligen Oberfläche der Einzelform abzuschneiden. Im Relief (und in der Malerei) erhält sich daher auch in der griechischen Antike allezeit der ebene Grund als letzter absolut klarer Rückhalt der räumlichen Bewegungen, als beruhigendes Symbol der taktischen Stofflichkeit, zu welchem das Auge immer wieder zurückzukehren begehrt. Daraus allein ergibt sich schon der Schluß, daß in der ganzen griechischen Antike (wie in der vorangegangenen

altorientalischen) das Maßgebende der künstlerischen Gestaltung in der Ebenkomposition gesucht wurde. Hiebei war der Fortschritt gegenüber den Ägyptern hauptsächlich darin gelegen, daß die Einzelformen (Figuren) zwar nach wie vor schon allein durch ihren Gegensatz zum ebenen Grunde, in Höhe und Breite klar begrenzt blieben, aber zugleich nicht mehr allein mit der Grundebene, sondern auch untereinander in Verbindung gesetzt wurden: mit der Grundebene, indem die Figuren daraus hervorzuwachsen scheinen — untereinander, indem einzelne Glieder benachbarter Figuren in planimetrische Relationen zueinander treten. War das Flächenkompositionsgesetz der Ägypter die Reihung der gleichmäßig umrissenen isolierten Figuren gewesen, so wurde es bei den Griechen der symmetrisch aufgebaute Kontrast der einander zugeneigten Figuren, der durch Verschränkung der Teile eine Steigerung zum Kontrapost erfahren konnte. Auf geometrische Schemata zurückgeführt, zeigt die ägyptische Ebenkomposition eine Zusammensetzung aus Parallelogrammen (vertikalen und horizontalen), die griechische eine solche aus ineinander verschränkten gleichschenkeligen Dreiecken (Diagonalen).

Die Berücksichtigung der Raumrelationen hat zur weiteren Folge gehabt, daß die menschlichen Figuren in der Ebenerscheinung nicht mehr die Verrenkungen der ägyptischen zeigen, sondern in der Regel in Dreiviertelansicht aus dem Grunde herauswachsen, welche Richtung dann auch der Kopf einhält: die Figuren verraten gleichsam die innere Fähigkeit, sich vom Flachgrund in den freien Raum loszulösen, ohne dies jedoch tatsächlich zu vollziehen. Die Figuren sind hiebei in der Regel in lebhafte Bewegung versetzt, um eine reiche Gliederung (für die kontrapostischen Verbindungen der Ebenkomposition) herbeizuführen. Beabsichtigt ist aber lediglich eine Gliederung in der Ebene (Höhe und Breite) und nicht im Raume (Tiefe); daher sind die Figuren, wie Emanuel Löwy längst bemerkt hat, bis an das Ende der klassischen Zeit (Praxiteles) sowohl im Relief

als in der Rundfigur (denn auch diese folgt dem gleichen Kunstwollen, wie es überhaupt einen »Reliefstil«, der nur dem Relief als solchem zukäme, nicht gibt) in mehr oder minder auffallend gezwungener Weise nach rechts oder links, nicht aber nach dem Beschauer hin oder von diesem hinweg bewegt.

Neben der Ebenkomposition tritt nun aber auch eine erste leise Wendung zur Raumkomposition auf, indem die griechische Kunst sich vom Anbeginn eine stärkere Betonung der Raumrelationen, als sie das schwachgewellte ägyptische Relief zugelassen hatte, zum Ziele gesetzt hat. Es kommt daher im klassischen Relief zu kräftigeren Ausladungen (und Einziehungen), indem die ebene Fläche kecker, als es die Ägypter über sich gebracht hätten, zur gekrümmten Fläche wird: aber bei alledem ist die Absicht der klassischen Raumkomposition (wie im Grunde schon diejenige der ägyptischen Kunst) immer grundsätzlich darauf gerichtet gewesen, die Raumrelationen in Ebenrelationen umzusetzen. An Stelle der einen Ebene der Ägypter tritt nun eine Anzahl von Teilebenen; weil sie wechselseitig gegeneinander ausladen, ist jede von einem die Ausladung andeutenden Schatten begrenzt.

Mit dem Schatten hat ein nicht tastbares, rein optisches Element, das die Ägypter nach Kräften ferngehalten hatten, in die bildende Kunst legitimen Eingang gefunden. Zunächst hat der Schatten aber einen echt taktischen Zweck zu erfüllen: die gegeneinander ausladenden Teilflächen zu begrenzen. Dabei sind die Absätze der Ausladungen niedrig und scharfwinkelig, der Schatten ist infolgedessen ein schmaler (oft annähernd linearer) und daher zur begrenzenden Funktion besonders geeignet. So erscheinen zum Beispiel die Muskeln des menschlichen Körpers in der klassischen Skulptur als ganz niedrig gewölbte Flächen, die von schmalen Schatten gleichsam wie von Isohypsen eingefaßt sind. Die Schatten werden aber niemals so tief (farbig, rein optisch), daß sie den taktischen Zusammenhang der übereinander ausladenden Flächen untereinander nicht mehr

erkennen ließen: damit erfüllen die Schatten neben der begrenzenden, isolierenden Funktion zugleich auch eine verbindende.

Die offene Zulassung der Raumrelationen, der gekrümmten Fläche und namentlich des Schattens mußte zur natürlichen Folge haben, daß die griechische Kunst den Grundsatz, die Ergänzung des stofflichen Eindruckes einer Einzelform durch das geistige Hilfsmittel der Erfahrung möglichst auszuschließen, nicht mehr in dem Maße, wie dies den Ägyptern gelungen war, einhalten konnte. Immerhin waren die Schatten nicht so tief, daß sie ausschließlich optisch wirksam und nicht auch taktisch zu kontrollieren gewesen wären, das heißt man brauchte nicht rein zu erraten, was diese Schatten verhüllten, sondern man konnte ihnen allezeit auf ihren Grund sehen. Selbst an der klassischen Draperie wird das Auge lediglich durch die belichteten Ausbüge der Falten angezogen und betrachtet die schattigen Höhlungen dazwischen bloß als ein notwendiges Komplement — im geraden Gegensatze zu den Konstantinreliefs, an deren Gewandfiguren das Auge vor allem die faltentrennenden dunklen Streifen wahrnimmt und die hellen Faltenpartien dazwischen für das selbstverständliche Komplement ansieht.

Der Appell an die Hilfe der Erfahrung bei Aufnahme eines Kunstwerkes tritt auch in dem Verhältnis der Gliedmaßen an den einzelnen menschlichen Figuren in der griechischen Kunst, im Gegensatze zu demjenigen, das die Ägypter in dieser Hinsicht beobachtet hatten, schlagend zutage. Der stofflichen Klarheit zuliebe hatten die Ägypter (S. 97) die Gliedmaßen in derartigen Verrenkungen in der Ebene komponiert, wie sie in Wirklichkeit wohl niemals zu sehen waren. Die Griechen gaben, wie schon vorhin erwähnt wurde, diese Verrenkungen auf, indem sie, in teilweiser Freigabe der Raumrelationen, einige unumgängliche Deckungen und Verkürzungen zuließen. Damit wurden die Figuren subjektiv richtiger, hingegen objektiv unklarer. Die unmittelbar sinnliche Evidenz der Stofflichkeit sowie des Lagerungsverhältnisses und der Proportionen der Glieder

zueinander wurde beeinträchtigt und das Verlorene mußte aus der geistigen Erfahrung ersetzt werden. Da unsere moderne Kunst ebenfalls an die Erfahrung in hohem Maße appelliert (ja der Gefahr entgegensieht, das Stoffliche durch das Begriffliche erdrückt zu sehen), begreift sich, daß wir der subjektiven Auffassung der Griechen gegenüber der objektiven der Ägypter den Vorzug geben.[1]

Eine weitere Steigerung hat die griechische antike Kunstabsicht auf Verbindung der Einzelformen untereinander, womit eine zunehmende Isolierung derselben gegenüber der Ebene und zugleich eine Emanzipierung der Raumrelationen unvermeidlichermaßen verbunden waren, in der hellenistischen Periode erfahren. Das Auge begehrt nun erstens nach stärkeren Tiefenveränderungen, vor allem nach höheren Ausladungen. An den Figuren als Ganzen gelangt diese Tendenz in der Weise zum Ausdruck, daß sie aus ihrer idealen Grundfläche heraus sich

1 Daß seit der altägyptischen Kunst eine fortschreitende Entwicklung stattgefunden hat, wollen wir ja nicht allein nicht leugnen, sondern auch dort behauptet wissen, wo dies bisher bestritten wurde; aber dagegen muß Verwahrung eingelegt werden, daß diese Entwicklung eine solche des (technischen) Könnens gewesen wäre, während sie in der Tat eine solche des Wollens gewesen ist. Eine objektive kunstgeschichtliche Betrachtung wird in jeder Stilperiode (wie dies eben hinsichtlich der ägyptischen geschehen ist) irgendeinen Vorzug entdecken, der späteren Perioden gemangelt hat, weil ihr Wollen nach anderer Seite gerichtet war. Im rein technischen Können, das heißt in der Bezwingung der Rohmaterialien, waren die Ägypter übrigens allen ihren Nachfolgern bis auf den heutigen Tag überlegen; seither war die Entwicklung im allgemeinen eher auf eine Einschränkung der technischen Vielheit gerichtet. Aus der Tendenz der Ägypter auf möglichste Objektivität der reinen sinnlichen Erscheinung im Kunstwerke erklärt sich auch die bemerkenswerte Tatsache, daß die von ihnen hinterlassenen Skulpturwerke sich nicht in »gute« und »schlechte« einteilen lassen, weil sie durchwegs ein bestimmtes Maß stilistischer Vollkommenheit zur Schau tragen. Man wird zwar nicht so weit gehen dürfen, zu behaupten, daß jeder Ägypter der Pharaonenzeit ein geborener Künstler gewesen ist oder daß alle ihre Künstler gleich begabt gewesen seien; aber die Tatsache läßt sich doch nicht übersehen, daß es ein »rohes« Kunstwerk bei diesem Volke nicht gegeben hat. Der Grund dafür muß aber, wie schon angedeutet, in der festen, objektiv-sinnfälligen Norm gelegen gewesen sein, nach welcher jeder ägyptische Künstler gearbeitet hat, und in der geflissentlichen Unterdrückung jeglicher subjektiven Beimischung. Den diametralen Gegensatz hiezu bietet unsere moderne Kunst des sogenannten Individualismus, worin jeder Künstler geflissentlich nach den subjektivsten Einfällen schafft, was natürlich zur Folge hat, daß kein Kunstwerk entstehen kann, das die Aussicht hätte, sofort von allen oder doch nur von der größeren Hälfte des Publikums für »gut« befunden zu werden, und daß gerade die gefeiertsten Kunstwerke die heftigsten Widersacher haben.

nicht mehr allein nach rechts und links (in der Ebene), sondern auch nach vorne und rückwärts (nach der Tiefe) zu bewegen beginnen. In der Detailbildung der einzelnen Figuren verrät sich die gleiche Tendenz durch den entschiedenen Übergang zum Hochrelief: die Muskeln der nackten menschlichen Figur zum Beispiel werden hochgewölbt, weshalb an Stelle der niedrigen Absätze der klassischen Zeit höhere Ausladungen treten. Die Isolierung der Teilflächen in der Ebene durch ein System begrenzender Isohypsen bleibt somit gewahrt: aber auch die klare taktische Verbindung zwischen den Teilflächen wird nicht beeinträchtigt, denn die zwar hohen, aber sanft geneigten Ausladungen erzeugen nun zwar breitere, aber keineswegs tiefere Schatten (Halbschatten), die eine taktische Kontrolle fortdauernd ermöglichen. Das Auge begehrt aber zugleich auch mehr Tiefenveränderungen nebeneinander als bisher zu sehen und begnügt sich dafür mit einem entsprechend geringeren Ausmaß an ebenem Grunde: damit ist das klassische Gleichgewicht zwischen Eben- und Raumrelation gestört zugunsten eines allmählich wachsenden Übergewichts der letzteren. An der Einzelfigur tritt diese Raumtendenz zum Beispiel in einer Vermehrung der Muskelvorsprünge zutage, die sich durch gehäufte Halbschatten verrät; so schon bei Lysipp, in größter Steigerung an Werken wie dem Herkules Farnese. War der Querschnitt des Rumpfes, etwa in Brusthöhe, früher ein annähernd viereckiger gewesen (die »figurae quadratae« in der bekannten Stelle des Plinius über Lysipp), so wird er jetzt annähernd kreisförmig. In der mehrfigurigen Komposition werden die Figuren entweder enger zusammengerückt und in wechselseitige Deckungen verschränkt (großer Fries von Pergamon), oder es werden in dem Falle, als gehäufte Figurendeckungen durch den Darstellungsinhalt nicht geboten waren, nichtfigürliche Motive (aus dem Freien oder dem Innenraum) hinter die Figuren gesetzt, um die Zahl der Ausladungen gegenüber dem ebenen Grunde zu vermehren. Im letzteren Falle entsteht der Hintergrund.

Man könnte versucht sein, zu meinen, daß mit dem Aufkommen des Hintergrundes in der antiken Kunst ein jäher Bruch mit aller vorangegangenen Entwicklung eingetreten wäre: so überraschend muß es wirken, nun zwischen die individuelle Kunstform und die Grundebene ein Drittes eingeschoben zu sehen. Ein solcher Bruch wäre aber nur dann vorhanden, wenn die Auffassung des Hintergrundes in der postalexandrinischen Kunst der Griechen mit der modernen zusammenfiele. Wir sind freilich aus begreiflichen Gründen geneigt, auch auf den antiken Hintergrund die Bedeutung zu übertragen, die ihm in der neueren Kunst zukommt: diejenige eines Ausschnittes aus dem unendlichen Raume. Es ist aber notwendig, sich klar zu machen, daß der antike Hintergrund noch immer nichts anderes zum Ausdrucke bringen wollte als alle vorangegangene antike Figurenkunst: eine Anzahl in sich abgeschlossener stofflicher Individuen oder wenn man will einen Ausschnitt aus der unendlichen Ebene. Freilich im mathematischen Sinne ist hier der Begriff der Ebene nicht mehr aufrecht zu halten: das Gleiche war aber schon in der altägyptischen Kunst der Fall gewesen, sobald zum Beispiel die Arme zweier dargestellter menschlicher Figuren einander kreuzten, denn in diesem Falle mußte notwendigerweise die eine Figur den Vordergrund (eine vordere Ebene), die andere den Hintergrund (eine hintere Ebene) einnehmen. Nur war die altorientalische Kunst und auch noch die griechische bis einschließlich der klassischen Phase stets bestrebt gewesen, das Vorhandensein zweier verschiedener Ebenen möglichst zu verhehlen: die hellenistische Kunst hingegen — und darin beruht die Neuerung — hat das Vorhandensein zweier Ebenen offen zugestanden. Daraus folgert der moderne Beschauer, daß zwischen beiden Ebenen ein Raum gedacht werden muß: und damit scheint der Raum in der Tat in die antike Kunst eingeführt. Es kommt aber alles darauf an, die Rolle zu begreifen, die dem Raume nun zugestanden worden ist. Nicht der freie Raum als solcher sollte zur Darstellung

gelangen — denn es fehlt jeder verbindende Mittelgrund zwischen vorne und hinten —, sondern bloß der kubische Raum, den die vorderen Figuren einnehmen, sollte zur Andeutung gebracht werden. Es ist also genau dasjenige Maß der Emanzipation des Raumes, das wir am Pantheon zu architektonischer Durchführung gebracht sahen, wobei wir uns erinnern dürfen, daß zwar keine erhaltenen Denkmäler, wohl aber schriftliche Nachrichten (über das Serapeion, Marneion) uns zur Annahme berechtigen, daß die griechische Baukunst bereits in der Diadochenzeit zur Raumbildung mittels des Zentralbaues fortgeschritten war. Der Hintergrund hat also im hellenistischen Relief keineswegs die moderne Aufgabe gehabt, die vorderen Figuren mit der unendlichen Raumtiefe zu verbinden, sondern lediglich dieselben gegenüber der Grundebene schärfer zu trennen: eine bloße weitere Etappe in dem gemein-antiken Prozesse der allmählichen dreidimensionalen Verräumlichung der Einzelform. Daneben bleibt die ebene Grundfläche als letztes Refugium für das kunstbetrachtende Auge noch immer beibehalten; infolgedessen mußten und konnten auch die Umrisse der vorderen und hinteren Objekte trotz der zwei Ebenen noch immer in eine Ebenkomposition gebracht werden, die sich als Einheit des Musters der Einheit der Grundebene entgegensetzte; und aus demselben Grunde konnte es in dieser Zeit auch noch nicht zur ausgesprochenen Massenkomposition kommen, wiewohl mit dem Aufkommen des Hintergrundes der erste und bahnbrechende Anstoß dazu bereits in der Tat gegeben war. Nicht minder wichtig ist in diesem Belange der Umstand, daß der Hintergrund niemals durch menschliche Figuren, sondern immer nur durch eine Mauer von unbeweglichen Motiven (Gebäude, Bäume) gebildet wurde; wo aber mehrere Personen hintereinander angeordnet waren (was erst seit dem Ende der vorchristlichen Ära häufig aufzutreten beginnt), wurden dieselben in ein Gedränge, d. h. in möglichst ununterbrochene taktische Verbindung miteinander gebracht. Also

überall grundsätzliche Verneinung des freien Tiefraumes, dagegen beflissene Hervorkehrung der kubischen Räumlichkeit der Individuen: als Folge davon schärfere Trennung der Individuen von der Grundebene, d. h. Lockerung des bisher streng festgehaltenen taktischen Zusammenhanges aller Teile des Individuums mit diesem als Ganzen, aller Figuren mit der Grundebene.[1] Wie weit der Prozeß der Lockerung in der hellenistischen Kunst geführt hat, ist heute noch eine umstrittene Frage:[2] wie es scheint, wurde sogar der letzte und entscheidende Schritt, d. h. der entschlossene Übergang von der taktisch-optischen zur rein optischen Aufnahme bereits im ersten vorchristlichen Jahrhundert zurückgelegt; doch sehen wir die Folgen dieses Schrittes erst nach Christi Geburt allenthalben deutlich hervortreten, weshalb wir die Erörterung dieses Punktes auf eine spätere Stelle versparen müssen.

Die nächste Etappe der Entwicklung vertritt die Kunst der früheren römischen Kaiserzeit (von Augustus bis zu den Antoninen). Nach den Darlegungen F. Wickhoffs, der mit seiner Publikation über die »Wiener Genesis« den Einblick in

1 Nichts ist lehrreicher für denjenigen, der die letzten Ziele der antiken und der modernen Kunst gegeneinander abwägen will, als die Wahrnehmung, daß die gesteigerte Beobachtung der Raumrelationen, die doch dem Begehren der modernen Kunst entgegenzukommen scheint, nicht allein die antike Kunst unserer Teilnahme nicht näher gebracht, sondern derselben vielmehr entfremdet hat, denn die hellenistischen Werke stehen in unserer Wertschätzung gegenüber den klassischen zurück. Die Ursache dieser auffallenden Erscheinung kann nur darin erblickt werden, daß gerade die Einführung des Hintergrundes dem modernen Beschauer den Zwiespalt zum Bewußtsein bringen mußte, der zwischen seiner eigenen und der antiken Auffassung von der Funktion des Raumes in der bildenden Kunst obwaltet. Aus dem gleichen Grunde wird das moderne Auge durch die übertriebenen Muskelanhäufungen an den nackten Figuren empfindlicher berührt als durch die anspruchslose Flächenhaftigkeit der vorlysippischen Leiber. Es ist da und dort der taktische Charakter, den wir Moderne mit der Beobachtung von Raumrelationen unvereinbar finden.

2 Es stehen sich hier die Ansichten Th. Schreibers, dem wir so wesentliche Aufschlüsse über die Geschichte der alexandrinischen Kunst verdanken, und F. Wickhoffs, des Entdeckers der julisch-flavisch-trajanischen Kunst, heute noch schroff gegenüber. Beide Ansichten sind meines Erachtens dahin zu vereinigen, daß man einerseits mit Schreiber die Kunst der früheren römischen Kaiserzeit für eine normale Fortsetzung der griechischen Kunst der Diadochenzeit nimmt, aber anderseits auch mit Wickhoff das volle Maß aufsteigender positiver Entwicklung zugibt, das diese frühe kaiserrömische Kunst gegenüber der hellenischen auszeichnet.

das wahre Wesen dieser Kunstperiode erst recht erschlossen hat, liegt das Eigenartige desselben darin, daß der Wiedergabe der Dinge in der bildenden Kunst nunmehr die optische Aufnahme zugrunde gelegt wird.

Man verzichtet darauf, die taktische Verbindung der Teilflächen durch die in Halbschatten liegenden, aber klar flächenhaften Ausladungen zur unmittelbaren Anschauung des Beschauers zu bringen, und begnügt sich damit, durch Vertiefung der Schatten dem Beschauer das Vorhandensein von Ausladungen zu markieren. Es ist nicht mehr möglich, dem Schatten auf den Grund zu sehen; es sind nicht mehr halbbeschattete taktische Flächen, was wir da wahrnehmen, sondern schlechtweg schattende dunkle (farbige) Erscheinungen, die zunächst bloß einen optischen Eindruck auf den Beschauer hervorrufen und erst auf dem Umwege über die Erfahrung (Reflexion) von dem Vorhandensein einer taktischen Unterlage (greifbar flächenhaften Ausladung) Kunde geben. Dieser Übergang von der taktischen zur optischen Auffassung mußte sofort zweierlei wichtige Folgen nach sich ziehen: 1. den Abfall des Reliefs, das nun im Gegensatze zur Anschwellungstendenz von der ägyptischen bis zur augusteischen Periode eine konsequent rückläufige Bewegung einschlägt, bis es in der spätrömischen Periode den größten Tiefstand erreicht hat, eines der schlagendsten Argumente für den genetischen Zusammenhang der spätrömischen Kunst mit aller vorangegangenen Antike; 2. die Verschmälerung des Schattens (entsprechend der Verminderung der Höhe der Ausladungen), die schließlich ebenfalls in der spätrömischen Kunst (Konstantin-Reliefs) mit der Reduktion auf Linienbreite das Extrem ihrer möglichen Entwicklung erreicht hat.[1]

Es ist ein weiteres Verdienst F. Wickhoffs, zuerst auf das Verwandtschaftsverhältnis hingewiesen zu haben, in welches

1 In der Verminderung der Reliefhöhe und in der Verschmälerung der Schatten liegt die vielbemerkte äußere Ähnlichkeit begründet, welche die Skulpturen der früheren Kaiserzeit mit klassischen des fünften und namentlich des vierten Jahrhunderts verbindet.

die Kunst der früheren Kaiserzeit durch ihre optische Auffassung zur modernen Kunst gebracht erscheint. Doch ist anderseits gerade die Erkenntnis desjenigen, worin sich die beiden Kunstweisen voneinander unterscheiden, besonders geeignet, das spezifische Kunstwollen der früheren römischen Kaiserzeit klar hervortreten zu lassen. Der moderne Bildhauer sucht die optische Erscheinung der Einzelform im freien Raume zu erfassen und markiert danach die Ausladungen durch mehr oder minder tiefschattende Unterbrechungen der hellen Fläche. Nun machen sich aber keineswegs alle Ausladungen an der Einzelform im freien Raume gleichzeitig durch Schatten bemerkbar. Es ist vielmehr eine Folge des Verhältnisses der Einzelform zum Raume und namentlich zu seiner wichtigsten künstlerischen Eigenschaft: dem Lichte, daß einerseits ein Teil der Ausladungen vom Lichte verschlungen wird, in der benachbarten hellen Ebene unterschiedlos aufgeht — es entsteht dadurch der Eindruck einer Ebene, die aber nur auf Täuschung beruht und die wir als optische (scheinbare, in Wirklichkeit nach der Tiefe gekrümmte) Ebene der taktischen (wirklichen, absolut zweidimensionalen) Ebene entgegensetzen dürfen —, anderseits der übrige Teil der Ausladungen durch um so tiefere Schatten markiert wird. Diese Folgewirkungen des Verhältnisses der Einzelform zum freien Raume werden aber nur vom modernen Künstler beobachtet, derjenige der früheren Kaiserzeit hingegen hat dieselben grundsätzlich ignoriert. Ihm handelte es sich lediglich um die Einzelform für sich, unabhängig vom freien Raume ringsum, dessen Existenz in der Antike keinen künstlerischen Faktor gebildet hat. Er brachte daher die Schatten überall dort an, wo das natürliche Vorbild der Einzelform (etwa eine menschliche Gestalt) eine tastbare Ausladung aufwies. Wenn er unter den zahlreichen natürlichen Ausladungen eine Wahl traf, so geschah dies nicht nach Maßgabe des im freien Raume ringsum verteilten Lichtes, sondern einmal nach der Wichtigkeit, die ihm die einzelnen Ausladungen für den Zweck der kubisch-

räumlichen Isolierung zu besitzen schienen, und dann gemäß dem Bedürfnisse nach einem möglichst streng rhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel. Ein Beispiel aus der Malerei wird vielleicht am besten geeignet sein, das Gesagte zu illustrieren. Unauslöschlich ist der Eindruck, den man einmal von der Gesichtsbildung einer gemalten menschlichen Figur aus der römischen Kaiserzeit empfangen hat. Stirn und Wangen sind in der Regel ins helle Licht gesetzt, die Höhlungen zwischen Brauen, Nase und Wangen in tiefes Dunkel gehüllt, aus welchem wiederum die Augen lebhaft hervorglühen. Dabei ist nun das Charakteristische, daß diese Art der Licht- und Schattenbehandlung an den Köpfen fortwährend in genau gleicher Weise wiederkehrt; daraus geht hervor, daß sie nicht wie heute durch die jeweilige wechselnde Belichtung des Raumes bedingt war, sondern durch das Bestreben, die einzelnen Köpfe und Kopfpartien in möglichst geschlossener Einheitsform und rhythmisch verteilter Beleuchtung erscheinen zu lassen. Der gleiche maskenhafte Charakter ist selbst den vielberühmten in Ägypten gefundenen enkaustischen Porträten eigen: die meisterhafte breite Behandlung verleiht ihnen zwar sprühendes Leben, aber es ist immer ein Sonderleben, dem der rechte Zusammenhang nach außen und mit außen und damit die Grundbedingung für eine vollkommene Kunstwirkung in modernem Sinne fehlt, das aber um so sicherer seine Wirkung auf antike Beschauer ausgeübt haben mag.

Die wesentlichsten Mängel der kaiserrömischen Malerei gegenüber der modernen hat schon F. Wickhoff in ihrem Verhalten zu der Linienperspektive und zu den Reflexen gefunden. Beobachtet finden sich zwar beide, aber unvollkommen, weil nur an den Einzelformen, ja selbst nur an Teilen von Einzelformen für sich. Die Linienperspektive umfaßt niemals alle Gegenstände im Bildraume von einem einheitlichen Augenpunkt aus, die Reflexe gehen niemals von einer einheitlichen Licht- und Farbenquelle auf alle Gegenstände über. Der antike Künstler betrachtete eben die Einzelformen zwar jede für sich in räumlicher Relief-

ausladung auf ebenem Idealgrunde, aber nicht alle zusammen verteilt im gemeinsamen unendlichen Raume. Es trifft daher keineswegs das Richtige, wenn man die bezeichneten zwei Mängel (von modernem Standpunkte) auf ein unzulängliches Können der antiken Künstler zurückführt. Selbst wenn sie die Gesetze der Linienperspektive, wie sie die neuere Mathematik festgestellt hat, genau gekannt hätten, würden sie keinen Gebrauch davon gemacht haben, und am wenigsten in der Zeit der optischen Auffassung. Ist doch die Linienperspektive in der neueren Kunst just während einer taktischen Phase derselben (im 15. Jahrhundert) ausgeklügelt worden. Die antiken Künstler konnten die perspektivische Raumeinheit nicht wollen, denn sie hätte ihnen keine künstlerische Einheit geboten. Diese suchten sie nach wie vor im Rhythmus der Linien in der Ebene, wozu sich in der römischen Kaiserzeit allmählich der Rhythmus von Licht und Schatten gesellte.

Was somit die optische Auffassung der Kunst in der früheren römischen Kaiserzeit von der nicht minder optischen der modernen Kunst unterscheidet, ist die Beschränkung jener auf das gemein-antike Ziel der Erfassung der Einzelform außerhalb des Raumes. Daraus erklären sich die übrigen zahlreichen Züge, welche die nachaugusteische Kunst mit der voraugusteischen gemein hat. So einmal das Allgemeine, Typische der kaiserrömischen Formen, die nur im Vergleich mit den klassischen individualisiert erscheinen, gegenüber den modernen hingegen noch immer ein platonisches Idealleben behaupten. Vor allem aber die fortgesetzte Alleinherrschaft der Ebenkomposition als obersten vereinheitlichenden Kunstprinzips. Die Einsicht hierin wird an manchen Reliefs dadurch erschwert, daß im Vordergrund die Figuren bis zu einem Gedränge gehäuft werden, was in der Tat öfter geeignet ist, den Eindruck einer Raumkomposition im Sinne der neueren Kunst wachzurufen. Dieses Gedränge hat aber keinen andern als den rein künstlerischen Grund, die vordersten Figuren, um die es sich ausschließlich handelt,

trotz der optischen Isolierung in eine plausible flächenhafte Verbindung mit dem Hintergrunde zu bringen. Denn noch immer fallen Vorder- und Hintergrund räumlich vollkommen auseinander, ohne daß man die Raumdistanz dazwischen abzuschätzen vermöchte. Die Aufgabe der Vereinheitlichung obliegt somit in allem Wesentlichen noch immer der Ebenkomposition. Diese ist aber nun nicht mehr die im allgemeinen zentralisierende, im Detail kontrapostische der klassischen Periode, sondern sie beginnt sich des Hintergrundes halber, wie sich dies schon am Telephosfries von Pergamon beobachten läßt, wiederum der in der Ebene strenger isolierenden Richtung anzunähern. An Stelle der Diagonallinien treten abermals die Vertikalen und Horizontalen. Im Vordergrund stehen und schreiten die Figuren in gemessener Ruhe senkrecht nebeneinander, wobei die Diagonalen nur mehr als gelegentliche belebende Durchbrechung in Anwendung kommen; zusammen bilden sie womöglich eine einzige, in der Höhe (wie natürlich auch am Boden) in einer Horizontallinie abgeschlossene Masse. Noch wirksamer tritt die gleiche Kombination von Vertikalen und Horizontalen in den Hintergründen entgegen, wozu in der Regel Gebäude gewählt werden. Will man sich aber vollends überzeugen, daß dieses anscheinend einem Ausschnitt aus der Natur entsprechende Arrangement bloß aus rein künstlerischen Rücksichten auf die Ebenkomposition gewählt wurde, so möge man solche Reliefs vergleichend heranziehen, wo es sich dem Künstler mit Rücksicht auf den von ihm zu versinnlichenden Inhalt in der Tat darum gehandelt hat, die Aktion von Figuren im Raume hintereinander darzustellen, wie dies in zahlreichen Szenen der Trajanssäule (Fig. 15) der Fall ist: sofort ist aus dem Hintereinander der Figuren ein Übereinander geworden. Jeder weitere Beweis dafür, daß das scheinbare Hintereinander bloß die räumliche Isolierung der vordersten Figuren in der Ebene und nicht die Komposition mehrerer Figuren im freien Raume bezweckt, ist entbehrlich. Auch der Vergleich der in steifer Haltung

kämpfenden Figuren auf der Trajanssäule mit den in stürmischen Kontraposten bewegten klassischen Streitern (Alexandersarkophag) belehrt in eindringlicher Weise einerseits über die fortdauernde Herrschaft der Ebenkomposition, anderseits über den Wandel, der sich innerhalb des gemeinsamen Grundprinzips inzwischen vollzogen hat.

Die prinzipielle Wichtigkeit des hier berührten Punktes in der Entwicklung der antiken Kunst wird es rechtfertigen, wenn noch im besonderen auf dasjenige Denkmal verwiesen wird, das kürzlich von berufenster Seite als unmittelbares Seitenstück des neueren Impressionismus hingestellt worden ist: das Relief des Titusbogens in Rom mit den Trägern der Tempelgeräte (Fig. 16). Die feinsinnige und begeisterte Charakteristik, die Wickhoff davon entworfen hat, wird in den meisten Zügen gewiß immer zu Recht bestehen; aber seiner prinzipiellen Auffassung von der darin vertretenen Entwicklungsstufe muß hier widersprochen werden, weil sonst die ganze spätere Entwicklung nach dem Ausgange der Antike hin unverständlich wäre. Wickhoff findet die künstlerische Einheit an diesem Relief bereits ausschließlich durch die Raumkomposition herbeigeführt: wenn er hinzufügt, daß eine ähnliche »Respiration«, das heißt Freiräumigkeit zwischen den Figuren erst wieder in den »Spinnerinnen« des Velasquez zutage getreten ist und wenn er sich ferner den nur zur Hälfte im Relief heraustretenden Bogen zur andern Hälfte durch Malerei auf der Grundfläche ergänzt denkt, so hat dies alles zur Voraussetzung, daß der Künstler nicht mehr eine Komposition von Einzelfiguren, sondern eine solche des Raumes mit Figuren darin, einen Ausschnitt aus dem Universum beabsichtigt hat und daß der Grund nicht mehr als die ideale taktische Ruhefläche, aus welcher die raumbewegten Einzelformen geboren werden, sondern als (optische) Andeutung des Luftraumes aufzufassen ist. Es ist nun zuzugeben, daß das genannte Relief vielleicht in höherem Maße als irgendein anderes seiner Zeit den modernen Beschauer in Versuchung führt, sein eigenes Kunstwollen darin

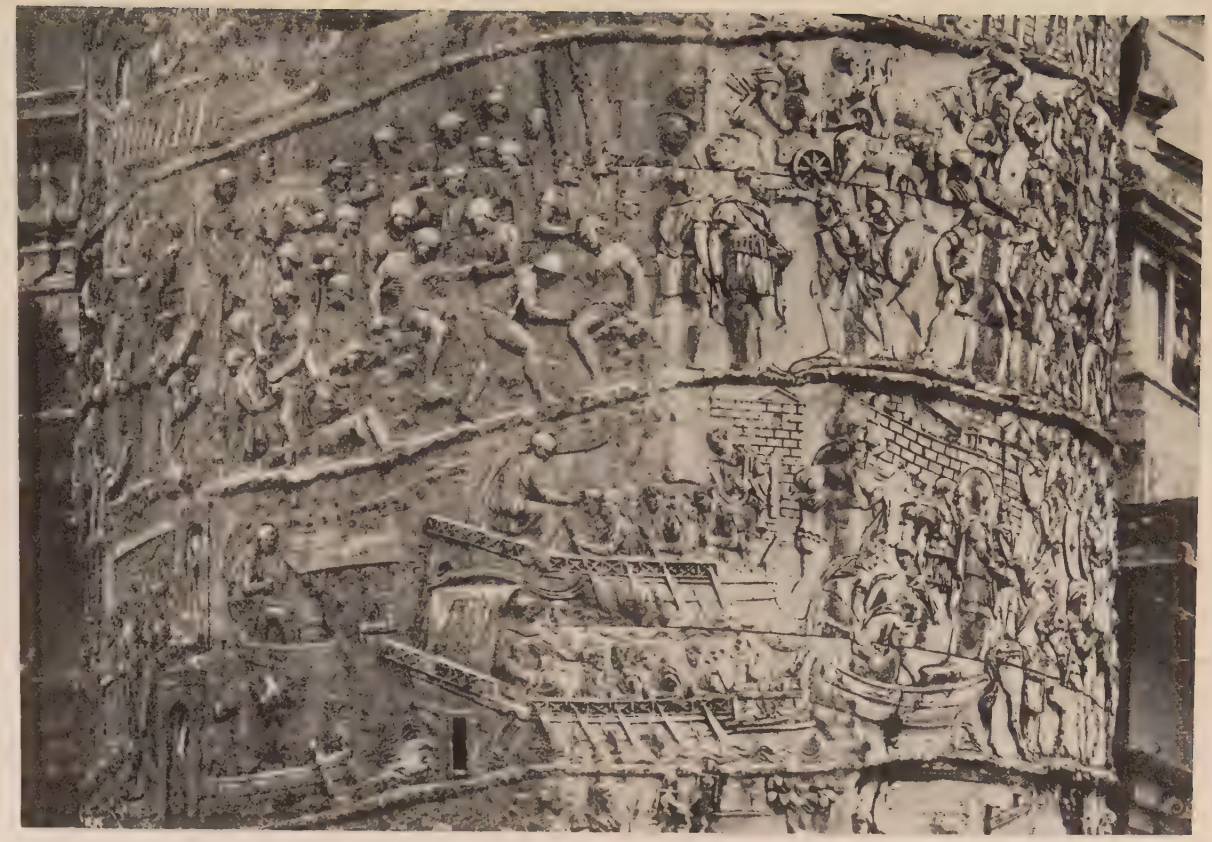


Fig. 15. Rom, Trajanssäule. Ausschnitt.

genau verkörpert zu sehen. Es liegt dies hauptsächlich an dem verhältnismäßig hohen Ausmaße der Grundfläche über den Figuren, während diese sonst in der gleichen Kunstperiode bereits niedrig genommen wurde und über den massiv und lang dahingestreckten Hintergrund (zum Beispiel eine Flucht von Gebäuden) nur um so vieles emporzuragen pflegt, als eben zur Beruhigung des antiken Beschauers, der auch jetzt noch in letzter Linie zur ruhigen ebenen Grundfläche zurückgeführt sein wollte, unbedingt notwendig schien. Der hohe Grund war aber an dem in Rede stehenden Relief durch die über den Schultern der Träger emporragenden Beutestücke (Tempelgeräte) bedingt, die der moderne Beschauer nun scheinbar im hohen freien Luftraum schwanken zu sehen vermeint. Gegenüber einer solchen Auffassung möge folgendes zugunsten des gemeinantiken Charakters des Titusreliefs geltend gemacht werden. Vor allem erscheinen die Figuren trotz der trennenden Schatten in den Umrißlinien noch immer so enge aneinandergedrängt, daß die künstlerische Absicht offenbar noch immer fast ebensoviel auf Verbindung als auf Trennung der Nachbarflächen gerichtet gewesen sein muß. Daß aber die künstlerische Einheit auch in diesem Falle nicht in der Raumkomposition, sondern in der Ebenkomposition gesucht war, ergibt sich nicht sowohl aus dem Fehlen alles Hintergrundes als vielmehr aus der Brechung der Figurenmasse in drei Gruppen, deren jede in der Mitte von einem die durchlaufende Horizontale überragenden Kopfe gekrönt und somit zentralisiert erscheint; wäre uns das Relief in minder beschädigtem Zustand erhalten, so würden vermutlich die einander in der Vertikalen und Horizontalen schneidenden Linienrelationen zwischen den einzelnen Figuren noch weit klarer hervortreten. Völlig deutlich offenbart sich aber die antike Schranke in der Raumrelation zwischen den Trägern und dem Bogen, unter welchem sie hindurch schreiten sollen: nach der Ansicht, in welcher beides dargestellt erscheint, werden die Träger unfehlbar an dem (übrigens auch in den Maßverhältnissen

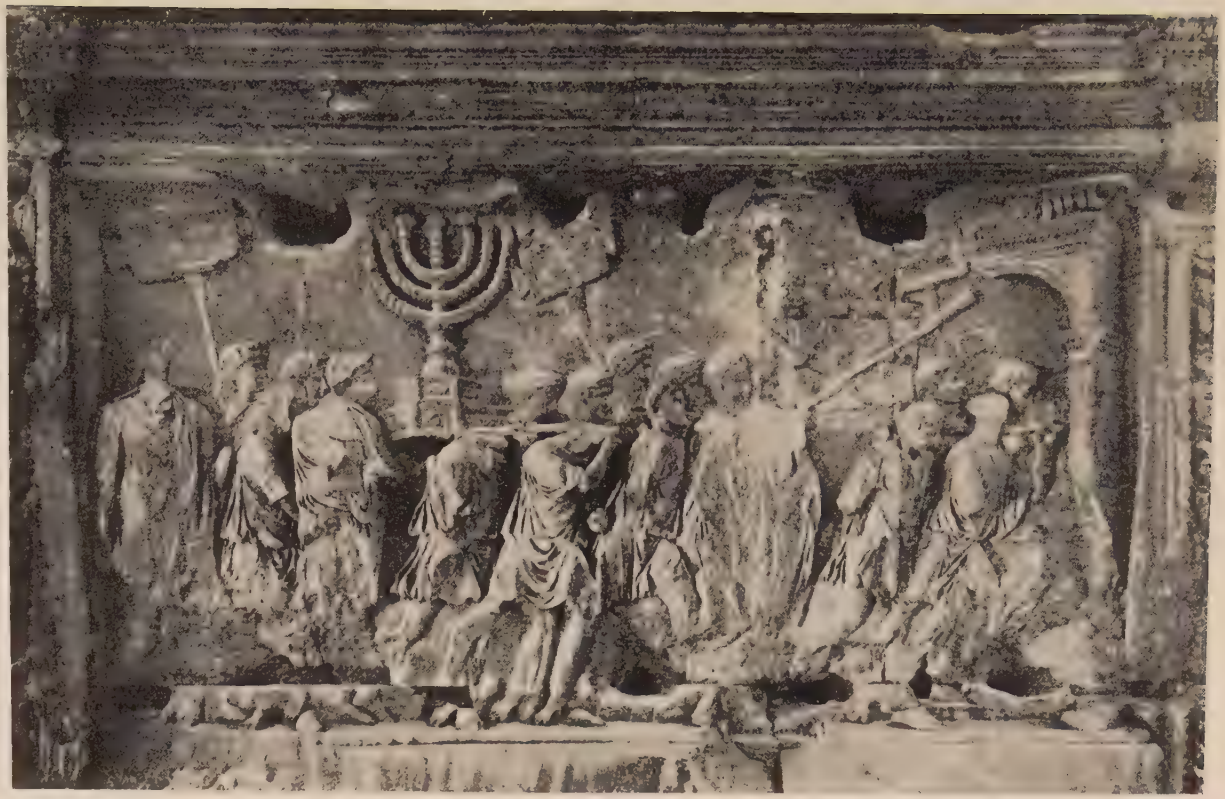


Fig. 16. Rom, Titusbogen. Die Träger der Tempelgeräte.

viel zu kleinen) Bogen vorbeigehen oder gar an seine vortretende Mauer anrennen.[1] Es wäre aber weit gefehlt, darin die Folge einer Unzulänglichkeit des ausführenden Meisters zu suchen: denn dieser hat sich gar nicht beifallen lassen, das Raumverhältnis zwischen Trägern und Bogen zum Gegenstande seiner künstlerischen Wahrnehmung und zum Problem seiner künstlerischen Durchführung zu machen, worin er vielmehr ein höchst störendes Hindernis für seine Ebenkomposition erblickt hätte. Dies ist in der antiken Kunst überhaupt niemals, in der neueren hingegen nicht erst zur Zeit des Velasquez, sondern bereits zu derjenigen des Ghiberti und Donatello geschehen, trotz der taktischen Behandlung der Einzelform bei diesen Quattrocentisten. Wenn schon das besprochene Relief einen Ausschnitt aus der Unendlichkeit bedeuten soll, so könnte höchstens an einen solchen aus der unendlichen Ebene (entsprechend der gleichzeitig vorwaltenden Neigung zu zyklischen Darstellungen, worüber weiter unten S. 124 f. ein Näheres), nicht aber aus dem unendlichen Raume gedacht werden; es läßt sich jedoch, streng genommen, nicht einmal dieses behaupten, denn das Ziel der in der Ebene vorüberziehenden Träger ist in dem Torbogen fest und abschließend gegeben.

Aber auch das oberste Grundprinzip der in der früheren Kaiserzeit vollzogenen Neuerungen in der bildenden Kunst, die optische Auffassung, läßt sich, wie schon vorhin (S. 108) angedeutet wurde, wenigstens in ihren Anfängen bereits in der hellenistischen Zeit nachweisen. Es erhellt dies namentlich aus dem Wechsel, der sich in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten hinsichtlich der Bedeutung der Linie in der Malerei (und der mit ihr stilistisch identischen Gravierung in Metall) vollzogen hat.

[1] Eine ähnliche, noch befremdendere Hintansetzung der Relationsgerechtigkeit hat Wickhoff an dem zweiten Relief des Titusbogens (Fig. 17) beobachtet, die sich natürlich aus der gleichen Ursache erklärt. Was aber den zur bloßen Hälfte ausgeführten Bogen betrifft, so hat man sich nur zu fragen, was im gegebenen Falle ein Moderner gemacht hätte: Er würde den Bogen zur Gänze, aber in Verkürzung dargestellt haben. Der antike Künstler ließ ihn, genau wie die menschliche Figur, ungefähr zur Hälfte schräg aus der ideal-stofflichen Grundfläche hervorwachsen.

Fig. 17. Rom, Titusbogen. Die Quadriga.

Bei den Altägyptern hatte die Linie den taktischen Umriß der stofflichen Einzelform bedeutet. Der menschliche Körper war von einer dunklen Linie umzogen, desgleichen die Haarmassen, die Augen, die Lippen, ferner die Gewandung; dagegen fehlte eine Modellierung, das heißt eine Andeutung der durch Tiefenunterschiede bezeichneten Teilflächen so gut wie gänzlich (vereinzelte Ausnahmen von dieser Regel fordern und finden ihre besondere historische Erklärung). Die Linie war also bei den Ägyptern im wesentlichen bloß Umrißlinie, und diese war eine taktische, das heißt an den Naturdingen wohl tastbare, aber nicht sichtbare. Bei den Griechen der klassischen Zeit fand die Linie zunächst fortdauernd die gleiche Anwendung als Umrißlinie, daneben aber auch eine solche für die Modellierung, indem die an der Rundfigur und am Relief durch Tiefenunterschiede begrenzten Teilflächen in der Vasenmalerei durch dunkle Linien (gleich den Umrißlinien) hervorgehoben wurden. Diese Modellierungslinien sind aber in der griechischen Vasenmalerei noch nicht Schatten, sondern Andeutung taktischer Begrenzungslinien gleich den Umrißlinien. In dieser Bedeutung wurden sie um so leichter verstanden, als auch in der klassischen Skulptur die Schatten, welche die Ausladungen anzeigten, schmal gehalten waren (vergl. S. 102).[1]

Vergleichen wir damit nun ein Werk der hellenistischen Zeit: die in Bronze gravierten Darstellungen auf der ficoronischen Ciste, die zwar laut Inschrift von einem Römer gearbeitet war, aber hinsichtlich des Stilcharakters der Figuren schlechtweg als Werk der griechischen Kunst gelten darf. Hier sind die Figuren noch von einer festen Umrißlinie umzogen, aber die Modellierungslinien sind in lauter kleine Querschraffierungen aufgelöst. Daß diesen Schraffen die alte Linie der Vasenmalerei zugrunde

[1] Wollte aber jemand annehmen, daß die Modellierungslinien auf den griechischen Vasenbildern des sechsten bis vierten Jahrhunderts Schatten andeuten, dann würde er nur die Kluft gegenüber der altorientalischen Kunst noch erweitern, dagegen diejenige zwischen klassisch-griechischer und nachaugusteischer Antike in ihrem breitesten Teile zuschütten.

liegt, beweist schon ihre linienhafte, gestreckte Gesamtform; aber durch die Verbreiterung und Schummerung, die sie der Modellierungslinie von einstmals verleihen, verraten sie sich als Schatten. Wir haben hiemit ein unwiderlegliches Zeugnis für den Übergang von der taktischen Begrenzungslinie zum optischen Schatten, vertreten an einem Werke, das auf keinen Fall in nachrepublikanischer Zeit entstanden sein kann und wahrscheinlich spätestens aus dem dritten Jahrhunderte v. Chr. stammt.[1]

Die aufgezählten Momente lassen jetzt die Kluft zwischen der Kunst der früheren römischen Kaiserzeit und derjenigen der ihr vorangegangenen Antike nicht mehr so gewaltig erscheinen, als der Gegensatz zwischen optischer und taktischer Auffassung auf den ersten Blick vermuten lassen könnte. Infolgedessen erscheint es mir nicht unbedingt nötig, den geschehenen unleugbaren Fortschritt in der räumlichen Isolierung der Einzelform gegenüber der Grundebene mit dem Eintreten eines neuen Volkes mit neuen Kunstidealen — der Italiker — als maßgebenden Faktor im bildenden Kunstschaffen zu verknüpfen. Es wird zwar kaum jemand bestreiten wollen, daß das Auftreten eines von direkten orientalischen Einflüssen bis dahin so gut wie unberührt gebliebenen indogermanischen Volkes in fortschrittlicher Richtung gewirkt haben mag; aber wohin wir blicken auf den Gebieten des geistigen Lebens — Religion, Philosophie, Literatur — sind die Griechen auch nach der Schlacht von Actium die maßgebenden Träger der antiken Entwicklung geblieben, während die Römer mehr den praktischen Aufgaben des Staatslebens zugewendet waren. Die bildende Kunst aber gehört nicht zu den praktischen, sondern zu den idealen Betätigungsgebieten der Menschheit.

1 Um den Unterschied zwischen der Rolle der Modellierungslinie der klassischen Kunst und derjenigen, die sie in der dritten (Schluß-) Phase der Antike zu erfüllen hatte, recht deutlich zu sehen, gibt es kein besseres Mittel als die Vergleichung schwarzfiguriger Vasenmalereien mit schwarzfigurigen Mosaiken auf weißem Grunde aus der mittleren römischen Kaiserzeit oder rotfiguriger Vasenmalereien mit weißfigurigen Mosaiken auf schwarzem Grunde; beide Arten von Mosaiken sind zum Beispiel in den Caracalla-Thermen vertreten. Pompejanische Mosaiken dieser Art (und andere) lassen dann als Zwischenglieder die Entwicklung im einzelnen noch schärfer und deutlicher verfolgen.

Mit dem entschlossenen Übergange zu einer optischen Aufnahme der Dinge waren zweierlei Begleiterscheinungen verknüpft, die für die Folgezeit von Wichtigkeit geworden sind. Erstens ein Abrücken des Beschauers in eine Entfernung, aus welcher die taktische Stofflichkeit der Dinge gegenüber der farbigen Erscheinung zurücktritt, die Erfahrungen des Tastsinnes sich nicht mehr unmittelbar dem Beschauer aufdrängen und hiedurch dem Auge die Möglichkeit geboten wird, sich vorwiegend mit dem farbigen Eindrucke zu beschäftigen: dieses Abrücken des Beschauers von der Einzelform nennen wir die Fernsicht, im Gegensatz zur Nahsicht, welche nur die taktische schattenlose Ebene, aber auch zur Normalsicht, welche nur die taktischen, durch Halbschatten modellierten Teilebenen wahrnimmt. Zweitens ein erhöhter Appell an die Erfahrung, das geistige Bewußtsein des Beschauers.

Ursprünglicher Zweck des Kunstwerkes war es gewesen, die ausschließliche und unmittelbare Überzeugung von der taktischen Stofflichkeit und klar begrenzten Dimensionalität einer Einzelform zu verschaffen, welche Aufgabe die Ägypter in der denkbar möglichen Weise (wenn auch nicht in einer absoluten, weil jene Aufgabe bei der Absicht auf Darstellung der organischen Wesen einen Widerspruch in sich selbst erfährt) gelöst haben. Die griechische Kunst mit ihrer Einführung des Raumes und Schattens, der Verkürzung und Deckung, bedurfte vom Anbeginne in weit höherem Grade als die ägyptische des ergänzenden Beistandes der geistigen (Erinnerungs-) Tätigkeit des Beschauers, trachtete aber gleichwohl diese letztere stets auf das unentbehrliche Mindestmaß einzuschränken, was ihr dadurch erleichtert wurde, daß die Erfahrungen des noch immer mit allen Mitteln provozierten Tastsinnes dem Menschen weit unmittelbarer und intensiver als alle anderen Erfahrungen die Überzeugung von der stofflichen Existenz der Dinge vermitteln. Indem nun die Kunst der früheren römischen Kaiserzeit mit dem stufenweisen Verlassen der Normalsicht allmählich immer mehr

auf eine unmittelbare Anregung der Tastsinns-Erfahrungen verzichtet und die Berichterstattung über die stofflich-räumliche Existenz der Dinge lediglich dem Gesichtssinn überläßt, dessen Erfahrungen von der undurchdringlichen Stofflichkeit der Dinge nicht so unmittelbar sind, sondern erst auf einer Kombination mit denjenigen des Tastsinnes beruhen, so ist es klar, daß die geistige Tätigkeit, die schon in normalsichtiger Zeit durch den Appell an die Erfahrungen des Tastsinns in Anspruch genommen worden war, nun in noch weit erhöhterem Maß ergänzend eintreten mußte, da die Erfahrungen des Tastsinns im letzten Grunde doch nicht zu entbehren sind und ihre Hervorrufung durch den Umweg über die Erfahrungen des Gesichtssinns lediglich kompliziert und erschwert wird.

Jetzt verstehen wir erst den anscheinend paradoxen Satz, daß mit der zunehmenden Verräumlichung, Dreidimensionalisierung der Figur im Kunstwerk zugleich eine zunehmende Entstofflichung Hand in Hand gegangen ist. Die am meisten materialistische Kunst war die altägyptische gewesen, welche die Einzeldinge womöglich bloß in den zwei Dimensionen der Höhe und Breite, aber dafür taktisch greifbar dem Beschauer vor Augen gestellt hatte. Von dem Augenblick an, da die griechische Kunst mit Bewußtsein darauf ausgegangen war, an der Einzelform auch die dritte Dimension der Tiefräumigkeit zum Ausdrucke zu bringen, begann nicht, wie man vielleicht meinen möchte, eine Vermehrung des Eindruckes der Stofflichkeit auf den Beschauer, sondern eine Minderung desselben, als Folge der wachsenden Bedeutung, welche nun das geistige Bewußtsein (die Erfahrung) für die Aufnahme des Kunstwerkes gewinnt, und welche ihrerseits wieder durch die zunehmende Ausschaltung des Tastsinns zugunsten des Gesichtssinns bedingt war.

Dieses Abweichen von den primitiven und natürlichen Aufgaben des Kunstschaffens, die auf die Herstellung der Einzelform in unmittelbar überzeugender, ununterbrochener Stofflichkeit gerichtet waren, liegt offen zutage; es hätte natürlich niemals

eintreten können, wenn der künstlerisch maßgebende Teil der damaligen Menschheit nicht einen Reiz darin zu finden begonnen hätte, beim Genusse des Kunstwerkes zugleich auch geistige Anstrengung vollziehen zu müssen. Solche geistige Anstrengung kann aber niemals Sache des ganzen Volkes, sondern nur der Gebildeten sein: daher die nun offenbar werdende Trennung in Vulgärkunst (wozu namentlich die an den altgriechischen Typen festhaltende religiöse Kunst zählt) und Modekunst (für die raffinierten Bedürfnisse der oberen Schichten). Eine solche Kunst, die den natürlich gegebenen, allgemein gültigen Boden der tastbaren Stofflichkeit verläßt und wesentlich mit einer geistigen, das heißt subjektiven Anregung des Beschauers rechnet, kann unmöglich mehr auf allgemeinen Beifall bei allen, selbst nicht bei allen Gebildeten ihrer Zeit, zählen: daher die jetzt zuerst auftretende kritische Stimmung einzelner (Plinius u. a.) gegenüber den Erzeugnissen der zeitgenössischen Modekunst. In früheren Kunstperioden, die sich wie die altägyptische (S. 96, 103 f.) strenge an die objektive stoffliche Erscheinung der Dinge gehalten hatten, wäre eine solche ablehnende Haltung Einzelner gegenüber den zeitgenössischen Kunsterzeugnissen, wie sie charakteristischermaßen (und zwar mehr als alles andere) auch unsere moderne Zeit auszeichnet, nicht möglich gewesen. Das Kunstwollen ist zwar auch in diesem Stadium (wie nicht minder selbst in unserem heutigen) im letzten Grunde ein einheitliches, das heißt bindendes für alle geblieben: aber innerhalb seiner festen gemeinsamen Grenzen war nun für zahlreiche subjektive, einander scheinbar widersprechende Äußerungsformen Raum geworden.

Mit dieser gesteigerten Rolle, welche nunmehr dem Gedanken bei der Aufnahme eines Kunstwerkes zukommt, hängt auf das engste das Aufkommen zyklischer Darstellungsreihen zusammen. Das ikonographische Prinzip zwar, das diesen zugrunde liegt, — das Vereinigen der Darstellungen mehrerer räumlich und zeitlich getrennter Ereignisse in ein und demselben Bilde —

ist allen Perioden der antiken Kunst durchaus gemeinsam gewesen. So wie die Antike keinen Ausschnitt aus dem unendlichen Raume gekannt hatte, so auch keinen aus der unendlichen Zeit. So wie sie Figuren, die in Wirklichkeit in verschiedener Raumtiefe ihren Platz hatten, in einer Ebene vereinigte, so trug sie auch kein Bedenken, Ereignisse verschiedener Zeiten in eine Komposition zusammenzuziehen, sobald nur die äußere Veranlassung zur Vorführung mehrerer solcher Szenen geboten war. Was diesem Gemeinprinzipe gegenüber die spezifische Neuerung in der früheren Kaiserzeit ausmacht, bestand in der Vorführung großer zusammenhängender Zyklen, von denen der Beschauer auf einmal immer nur eine oder doch nur wenige Szenen (nicht, wie in Gjölbaschi, ganze Fluchten solcher) wahrnehmen konnte, aber doch dabei das Bewußtsein hatte, daß die Reihe sich vor- und rückwärts in der Zeit, rechts und links in der Ebene fortsetzt. Hier mußte also wiederum das Bewußtsein, die Erfahrung ergänzend einsetzen. Am auffallendsten tritt diese Kunstabsicht, welche Wickhoff die »kontinuierende« genannt hat, an den spiraligen Reliefs der Trajan- und Marc Aurel-Säule entgegen; auch in der Buchmalerei hat sie zur gleichen Zeit häufige Anwendung gefunden. Hier haben wir es in der Tat gewissermaßen mit Ausschnitten aus der Unendlichkeit zu tun; aber diese Unendlichkeit erstreckt sich bloß nach den zwei Dimensionen der Ebene, nicht nach der Tiefe.

Dem gleichen Geiste wie die zyklischen Darstellungen entspringen die namentlich an den römischen Reliefs mit Opferzügen nicht seltenen Erscheinungen, daß Figuren, die im gemeinsamen Zuge dahinschreiten, plötzlich innehalten und nach der entgegengesetzten Richtung zurückblicken. Es verrät sich darin ebensoviel Interesse an der Darstellung des inneren, geistigen Lebens, als die Existenz einer doppelten Richtung, nach welcher sich die Ebene ins Unendliche ausdehnt. Die nächste Verwandtschaft mit dem ikonographischen Gesetze des Zyklismus verrät endlich das dekorative Gesetz des unendlichen Rapportes, von

welchem bereits auf S. 79 f. gehandelt wurde. Es wird uns daher nicht wundernehmen, dieses Gesetz seit dem Beginne der römischen Kaiserzeit (Pompeji) in stets wachsendem Maße angewendet zu sehen.

Noch zwei Beobachtungen, die man an antiken Kunstwerken von der früheren Kaiserzeit an machen kann, mögen hier Platz finden. Man begegnet nun überwiegend Gewandfiguren an Stelle nackter, gewiß im innigsten Zusammenhange mit der optischen Auffassung, die in der brüchigen Draperie besser ihre Befriedigung findet als im Nackten, das umgekehrt von den früheren Kunstperioden kraft ihrer taktischen Neigungen vorgezogen worden war. Ferner beginnt eine Abnahme desjenigen Formcharakters, namentlich der menschlichen Figuren, den man als Schönheit zu bezeichnen pflegt. Es ist dies im Grunde nichts anderes als die Proportionalität, und diese hinwiederum nichts anderes als die evidente Verbindung aller zusammengehörigen Teile untereinander zu einer stofflichen Einheit. Auch die Proportionalität ist bei einer optischen Auffassung, welche zum Beispiel einzelne Gliedmaßen in räumlicher Verkürzung wiedergibt, nicht mehr streng aufrechtzuhalten. Die durch optische Verkürzungen notwendigermaßen bedingten Disproportionen müssen den Sinn für strenge Proportionalität allmählich abstumpfen; in der gleichen Richtung der Entfremdung gegenüber der taktisch-proportionalen Erscheinung der Dinge wirkte das bereits erwähnte zunehmende Heranziehen intellektueller Faktoren (geistiger Tendenzen) beim Genusse des Kunstwerkes, das früher schon allein durch seine materielle Erscheinung alles, was es zu sagen hatte, auszudrücken gewußt hatte.

Auch die zwei zuletzt genannten Neuerungssymptome haben gleich den vorhin aufgezählten in den späteren Perioden der römischen Kaiserzeit ihre stetige Steigerung erfahren. Man könnte daher schon allein auf Grund der vollzogenen Beobachtungen an der Kunst der beginnenden Kaiserzeit den Charakter der konstantinisch-theodosianischen Periode a priori konstruieren.

Das Ziel der Entwicklung war die räumliche Isolierung der Einzelfigur in der Ebene; das Mittel dazu seit Augustus die optische Aufnahme, oder genauer gesagt, ihr wesentlichstes Ausdrucksmittel, der tiefe Schatten. In der früheren Kaiserzeit nahm man trotzdem an den Figuren noch immer hauptsächlich die ausgeladenen hellen Flächen wahr: die Schatten, von denen diese eingerahmt waren, machten sich zwar in ihrer notwendigen Funktion bemerkbar, traten aber in der Wirkung noch überwiegend zurück. Indem nun die Höhe der Ausladungen immer mehr sank, die Schatten hingegen immer tiefer und schärfer wurden, mußte ein Augenblick kommen, wo der Schatten, das Immaterielle, bloß den Gedanken anregende, die Einziehung, in der gleichen Weise den Blick auf sich zog wie die ausgeladenen Flächen. Die Oberfläche der Figur schien dann von Schatten durchbrochen, was namentlich für das Kunstgewerbe von großer Wichtigkeit geworden ist. Dieser Zeitpunkt ist spätestens in der Zeit der Antonine eingetreten. Die Anfänge der Gleichstellung der hellen und schattigen Partien in der Wirkung lassen sich zwar weit höher hinauf verfolgen, und selbst die Reliefs des Titusbogens verraten diese Tendenz bereits in unverkennbarer Weise; da man sie aber in der Suite von römischen Kaiserporträts in zusammenhängender Reihe zuerst von Marc Aurel an auftreten sieht, wird man am besten mit dem Regierungsbeginne dieses Kaisers (161 n. Chr.) die frühere römische Kaiserzeit schließen und die mittlere beginnen lassen. Ihr Ende hat diese mit Konstantin, oder wenn man ein Jahr nennen soll, mit demjenigen des Mailänder Ediktes (313 n. Chr.) gefunden. Das Ende der künstlerischen Entwicklung dieser Zeit haben wir bereits an der Hand der Konstantinreliefs kennen gelernt.

Eine Reihe von Folgerungen läßt sich für den inneren Entwicklungsgang der Kunst in der mittleren Kaiserzeit, die der spätrömischen Periode unmittelbar vorausgeht, schon aus dem bisher Verfolgten ableiten. Ähnlich wie die Einziehung zur

ausgeladenen Fläche verhält sich der Grund des Reliefs zur ausladenden Einzelform. Es wird nun versucht, auch dem Grunde ein Gegengewicht gegenüber der Form zu verleihen: das ist eben die Emanzipierung des Raumgrundes rings um die Figur, wie wir sie am Konstantinrelief angetroffen haben, und womit das letzte Ziel der antiken Entwicklung — die vollkommene räumliche Isolierung der Einzelform innerhalb der Ebene — tatsächlich erreicht erscheint.

Ferner sinkt das Relief fast bis zur ebenen Fläche, und die Schatten, welche sie durchziehen, werden zu tief gravierten Linien. Indem diese Linien nicht, wie es gemäß der modernen optischen Aufnahme geschehen müßte, nach Maßgabe der in der Natur bei bestimmter Beleuchtung des freien Raumes wirklich sichtbaren Ausladungen, sondern — in antik-unausweichlicher Verquickung mit dem Taktischen — gemäß den an der Einzelfigur objektiv tastbar vorhandenen Ausladungen (S. 102) angebracht sind, wirken sie auf den modernen Beschauer schematisch und leblos.

Da wir gewöhnt sind, die Dinge oberflächlich aus der Fernsicht zu betrachten, merken wir sofort, daß zum Beispiel an den konstantinischen Gewandfiguren etwas ist, was unserem gewohnten optischen Eindrucke von den Dingen nicht entspricht: so sind namentlich die Falten in solcher Wahl und Verteilung angeordnet, wie sie uns nur die taktische Nahsicht wahrnehmbar machen kann. In diesem latenten, für uns Moderne fühlbaren Zwiespalt zwischen Fernsicht und Nahsicht liegt die wahre Ursache der »Leblosigkeit«, wie sie uns bereits am Konstantinrelief entgegengetreten war. Es ist aber klar, daß der spätantike Beschauer, der weder einen freien Luftraum noch eine einheitliche Beleuchtung desselben im Kunstwerk suchte, auch jene »Leblosigkeit« niemals empfinden konnte.

Endlich mußte die räumliche Isolierung der Einzelformen innerhalb der Ebene auch eine Abwendung von dem grundklassischen Postulate der Proportionalität zur unausweichlichen

Folge haben, denn die Proportionen sind nichts anderes als der Ausdruck der Verbindung der einzelnen Teile zu einem klar erkennbaren harmonischen Ganzen innerhalb der Sehebene; sobald aber die Teile die Tendenz zeigen, sich gegeneinander in der Ebene zu isolieren (die Verbindung zu lösen), muß auch die Beobachtung der richtigen Proportionen an Wertschätzung einbüßen. Erscheint es dann aus Rücksichten auf gewisse positive Forderungen des entsprechenden Kunstwollens (zum Beispiel möglichste Ausfüllung der verfügbaren Ebene, Deutlichkeit und Richtung der Umrißführung) erwünscht, irgendeinen Teil (zum Beispiel den Hals eines Pferdes) gegenüber den anderen (Kopf und Beine des Pferdes) in disproportionaler Weise zu vergrößern, so wird man sich nun ohne weiteres zu einer solchen Durchbrechung der Proportionalität entschließen können. In dieser Gleichgültigkeit gegenüber der Proportionalität ruht aber zum größten Teile das Wesen der »Unschönheit«, die wir ebenfalls an den Konstantinreliefs beobachtet haben. Gleich der »Leblosigkeit« bedeutet sie nicht, wie man gemeiniglich annimmt, eine Verachtung der Kunstgesetze überhaupt, sondern lediglich die zeitweilige Zurückstellung derjenigen Gesetze, die unser moderner Geschmack in der bildenden Kunst befolgt sehen will, zugunsten anderer, die uns zwar augenblicklich nicht interessieren, denen wir aber darum ihre historische Existenzberechtigung noch nicht schlankweg absprechen dürfen. So ist auf dem Wege unausweichlicher normaler Entwicklung aus der schönlebendigen klassischen Antike die nach modernen Begriffen weder schöne noch lebendige mittel- und spätrömische Antike geworden.

Es ist begreiflich, daß eine Zeit, die an die Existenz eines absoluten ästhetischen Kunstkanons geglaubt hat, sich nicht vorstellen konnte, daß die Griechen, die doch mit ihrer klassischen Kunst jenem geträumten Kunstkanon so nahegekommen schienen, sich freiwillig seiner Befolgung begeben und zu einer leblosen und rohen Kunst gegriffen haben sollten; und weil gerade seit Marc Aurel barbarische Stämme allmählich in größerer

Menge in die römische Reichsbevölkerung Aufnahme gefunden hatten, so war man froh, für den Verfall der antiken Kunst mit einem äußeren Anscheine von Berechtigung das Eindringen barbarischen Blutes verantwortlich machen zu können. Diese Hypothese hätte aber gar niemals ernst genommen werden können, wenn man erwogen hätte, daß man von einer solchen Blutauffrischung nach allen Erfahrungen der Geschichte nur einen günstigen Einfluß erwarten durfte, zumal von einer Majorisierung der alten Bevölkerung, namentlich im maßgebenden griechischen Osten, gar nicht die Rede sein kann; die Einwanderung ganzer Barbarenvölker in das römische Reich hat übrigens erst zu einer Zeit begonnen, da der »Verfall« der Kunst längst weit vorgeschritten war. Auch wenn man jemals die Frage, was denn die Barbaren an eigenen Kunstneigungen beigebracht haben konnten, sich zu beantworten gesucht und das Ergebnis mit dem Wesen der »Verfallskunst« verglichen hätte, würde man längst von jener Vermutung zurückgekommen sein. Aus unserer Darlegung dürfte man nunmehr die Überzeugung schöpfen, daß dasjenige, was der moderne Geschmack an den nachmarcaurelischen Werken roh und leblos findet, der naturnotwendige Ausdruck eines großen unabwendbaren Schicksals gewesen ist, das der griechischen Kunst von allem Anbeginne vorbeschieden, aber auch im Interesse aller künftigen Kunstentwicklung ebenso notwendig war als das Christentum im Interesse der allgemeinen Kulturentwicklung der Menschheit. Denn die bemängelte Unschönheit und Leblosigkeit wird sofort zum Elemente des Fortschrittes und der aufsteigenden Entwicklung, sobald man bedenkt, daß jene beiden es gewesen sind, die die antike Schranke der Raumnegation durchbrochen, den Kreislauf beendet und die Bahn für die Lösung einer neuen Aufgabe freigemacht haben: der Darstellung der Einzelform im unendlichen Raume. Von diesem überragenden Gesichtspunkte betrachtet, ist die spätrömische Kunst eine unvermeidliche Durchgangsphase der allgemeinen Kunstentwicklung bei überreifen Kulturvölkern

Fig. 18. Rom, Konservatorenpalast. Porträtbüste des Commodus.

gewesen und ebensowenig wie das zur antiken Religion in genau dem gleichen Verhältnisse stehende Christentum ein Produkt der Barbarisierung durch naive, der Stufe der Kindheit kaum entwachsene Naturvölker.

Eine richtige kunsthistorische Würdigung der spätrömischen Kunst, die mit den Konstantinreliefs einsetzt, hat somit einen genauen Einblick in die Entwicklung der Kunst der mittleren Kaiserzeit, in welcher der vermeintliche »Verfall« in seinen Anfängen und ersten Symptomen zu beobachten ist, zur notwendigen Voraussetzung. Man wird es hiernach gerechtfertigt finden, wenn zunächst die oben charakterisierte Entwicklung an einer Reihe von Denkmälern im einzelnen aufgezeigt wird.

Bevor wir an die Betrachtung von Reliefs schreiten, die das eigentliche Substrat unserer Untersuchung bilden sollen, scheint es sich zu empfehlen, zwei Porträtköpfe vorzuführen, weil diese geeignet sind, uns zwei verschiedene Entwicklungsstadien innerhalb der Kunst der mittleren römischen Kaiserzeit zu vergegenwärtigen. Wer immer eine annähernd vollkommene Reihe römischer Kaiserporträte in Marmor zu überblicken Gelegenheit hatte, wird sofort den Eindruck empfangen haben, daß mit Marc Aurel ein tiefer Einschnitt zu machen ist. Das Charakteristische an der künstlerischen Ausführung der Porträtköpfe dieses Kaisers sowie derjenigen seines Bruders Lucius Verus, seines Sohnes Commodus (Fig. 18) und ihrer Nachfolger bis auf Septimius Severus sind die tiefen Löcher in Flachbogenform, welche in das Haupt- und Barthaar geschlagen sind, und die gravierte Kreislinie mit bohnenförmiger Höhlung darin, womit die Peripherie der Pupille und der Lichtglanz auf der Iris der Augen angedeutet erscheint.[1]

1 Diese optische Behandlung von Haar und Augen tritt natürlich nicht plötzlich und unvermittelt in der Zeit Marc Aurels auf, sondern läßt sich bereits viel früher an vereinzelten Beispielen nachweisen; aber der Umstand, daß die Neuerung von 161 n. Chr. ab auch in die Kaiserbüsten als eines der vornehmsten Kunstschaffensgebiete Eingang gefunden hat, beweist, daß die ihr entsprechende Tendenz des Kunstwollens (wenn man will: Modeneigung) erst von diesem Zeitpunkte an sich unumschränkte Anerkennung bis in die monumentalsten Kreise erobert hat. Die löcherige Haarbildung hängt offenbar mit der Bohrtechnik auf das engste zusammen, und diese geht hinwiederum bis in die Diadochenzeit zurück; aber in einer so skizzenhaften Art, wie sie seit Marc Aurel gebräuchlich ist, war die Haarbohrung doch nicht viel früher geübt worden; wenigstens zeigen die gebohrten Haarwülste der Damen des ersten Jahrhunderts (z. B. der sogenannten Giulia di Tito) noch kreisrunde Bohrlöcher in einer ziemlich regelmäßigen Verteilung. Nicht minder reicht die gravierte Behandlung des Augapfels zweifellos um ein Jahrhundert und mehr zurück. An Kaiserköpfen findet sie sich bei Antoninus Pius bereits als Regel;

Was die gebohrte Haarbildung betrifft, so erkennt man den Charakter dieser Neuerung am besten, sobald man sich der Art und Weise erinnert, in welcher die klassische Kunst die Gliederung der Haarmassen bewerkstelligt hatte. Diese Weise war eine durchaus taktische gewesen, indem der Beschauer überall auf zusammenhängende Flächen traf und den Höhlungen zwischen den Haarbüscheln, welch' letztere das Auge einzig sehen sollte, stets auf den Grund blicken konnte. Die gebohrten Löcher im Haarschmucke des Commodus ziehen hingegen den Blick mindestens in dem gleichen Maße auf sich, als die dazwischen stehengebliebenen Marmorlocken; das Auge erblickt also dunkle Höhlungen, denen es nicht auf den Grund sieht, die vom taktischen Standpunkte überhaupt nichts sind und nur der optischen Wahrnehmung als etwas Farbiges (Dunkles, Schwarzes) erscheinen. Erst auf dem Umwege über die Erfahrung des geistigen Bewußtseins erschließt sich uns die Erkenntnis, daß hinter dem bloßen Farbenreize auch eine taktisch undurchdringliche Stofflichkeit vorhanden ist.

Man ersieht aus diesem Beispiele, wie erst mit Marc Aurel ein rücksichtsloser Übergang zur optisch-fernsichtigen Aufnahme sich vollzieht, während noch in der ganzen früheren Kaiserzeit die taktische Stofflichkeit über der farbigen Erscheinung nicht völlig beiseite gesetzt worden war. Die gravierten Pupillen haben vollends nur einen Sinn vom fernsichtigen Standpunkte, auf welchen sie rein farbig wirken, während in der Nahsicht der

aber auch schon für das dritte Viertel des ersten Jahrhunderts n. Chr. ist ihr Gebrauch mit Bestimmtheit nachzuweisen, denn sie läßt sich an einigen Köpfen aus dem Hause der Vettier in Pompeji beobachten. Darum sehe ich auch keinen zwingenden Grund, die bartlosen und kahlen Köpfe mit gravierten Pupillen, die man als Scipio usw. benannt hat und dem Ende der republikanischen Zeit zuzuschreiben pflegt, in das zweite Jahrhundert n. Chr. herabzurücken, in welcher Zeit die ausgesprochen taktische Kunstabsicht, die jene kühn gewölbten Schädel gebildet hat, schwerlich unterzubringen ist. Ich bin vielmehr geneigt, darin das gleiche Symptom eines Vorstoßes in radikal-optischer Richtung aus späthellenistischer bis augusteischer Zeit zu erkennen, wie in den Figuren der Monumente von St. Remy und Orange mit ihren gravierten Umrissen (wovon an späterer Stelle). Dagegen zeigen etruskische Porträtfiguren aus Ton in der kapitolinischen Sammlung die Pupillen durch plastische Auflagen hervorgehoben: das taktische Gegenteil zur optischen Gravierung.

Beschauer sich doch daran stoßen müßte, im Augapfel Tiefenveränderungen wahrzunehmen, die in Wirklichkeit nicht vorhanden sind. Den Aufschluß über die Bedeutung aller dieser koloristischen Anwendungen des Schattens (Raumes) kann nicht die unmittelbare Wahrnehmung als solche geben, sondern es muß dabei die Erfahrung in einem Maße intervenieren, wie es in der bisherigen Entwicklung unerhört genannt werden muß. Dazu gesellt sich noch der Umstand, daß die gravierte Pupille eine bestimmte Augensprache, das heißt eine direkte Mitteilung des Inneren nach außen (gleichsam durch ein Fenster) einleitet. Diese Augensprache ist nicht zu verwechseln mit der polychromen Andeutung der Pupillen in früheren Kunstperioden (seit der altägyptischen), die einzig ein indifferentes, rein stoffliches, richtungsloses Schauen vergegenwärtigen sollte. Schon die bohnenförmige Höhlung, welche das Spiel des Lichtes auf dem Augapfel versinnlicht, beweist die Absicht auf Erzielung eines momentanen optischen Eindruckes. Das Wesentliche ist aber, daß dem Blicke jetzt eine entschiedene Richtung, das ist räumliche Bewegung verliehen werden soll, und man darf vielleicht sagen, daß die Ausdrucksfähigkeit des von innen gelenkten Blickes das Problem der Porträtkunst der mitleren Kaiserzeit gebildet hat.

Die geschilderte Behandlung der Kaiserköpfe ist in der gleichen Weise bei Septimius Severus in Übung geblieben. Unter Caracalla tritt eine gesteigerte Bewegung zunächst darin ein, daß der Kopf lebhaft zur Seite gewendet wird. Mit dieser offenbaren Steigerung der Raumrelationen in der Bewegung des Blickes geht auch eine solche in der Haarbildung Hand in Hand. Als Beispiel für diese zweite, unmittelbar vorkonstantinische Stufe der Entwicklung diene der Kopf des Kaisers Decius (Fig. 19), dessen Regierung gerade in die Mitte des dritten Jahrhunderts gefallen ist. Das innere geistige Leben mit seiner momentan packenden Wirkung[1] ist vom klassischen Kunstcharakter unendlich entfernt,

[1] Andere Beispiele hiefür: Vatikanisches Museum, Braccio nuovo 124; Kapitolinisches Museum, Zimmer des Taubenmosaiks Nr. 61.

und doch dürfte niemand den Mut haben, darin eine barbarische Verfallskunst zu erblicken. Ebenso bezeichnend für die feste positive Fortschrittstendenz dieser Entwicklung ist die Bildung der Haare mittels bloßer eingemeißelter Furchen in Gestalt kurzer linearer Striche. Waren noch bei Commodus die einzelnen Haarlocken taktisch gearbeitet und nur die Trennung dazwischen durch räumliche Intervalle (die farbigen schattigen Bohrlöcher) bewerkstelligt gewesen, so ist jetzt alles Taktische als solches hinweggefallen und der Wahrnehmung rein schattende (farbig-optische) Einziehungen in der hellen Schädelfläche geboten, aus denen sie sich unter Zuhilfenahme der Erfahrung die Vorstellung eines in (taktisch-krummflächige) Büschel geformten Haupthaares konstruiert. Hatten wir am Commoduskopfe taktische Haare und optische Zwischenräume gleichmäßig nebeneinander wahrgenommen, so sieht man am Deciuskopfe nur mehr die optischen (dunklen, linearen) Zwischenräume, während die Haare selbst dazwischen als selbstverständliches Komplement gar nicht mehr in Betracht kommen: genau das Gegenteil zu der klassischen Haarbildung, die nur die Haare mit allen Mitteln vor Augen gerückt und die Zwischenräume als nebensächliches Komplement behandelt hatte.

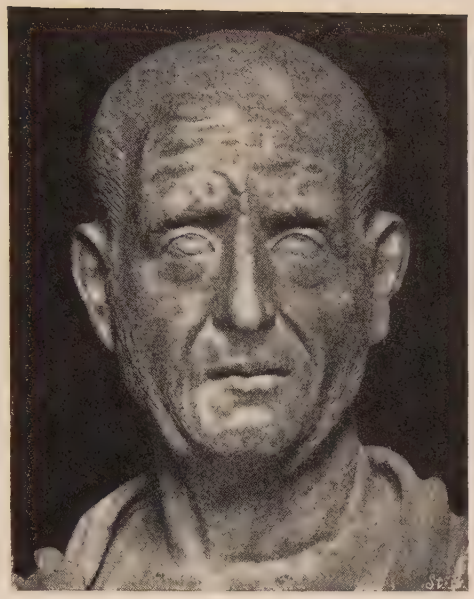


Fig. 19. Rom, Kapitol. Marmorkopf des Kaisers Decius.

Unter den Reliefs, an deren Erörterung wir jetzt herantreten, mag ein dekoratives an erster Stelle besprochen sein, weil an

solchen (gleichwie an Werken der Architektur) das jeweilige Kunstwollen am ungetrübtesten zutage zu treten pflegt. Es ist ein Pilaster im lateranischen Museum (Fig. 20)[1] mit Weinranken, die aus einer Vase hervorwachsen und von einer Leiter mit (abgeschlagenen) Putten darauf und anderem durchsetzt sind. Die Blattranken sind dicht aufgelegt und scharf unterhöhlt, so daß kein Grund, sondern nur eine dunkle schattige Höhlung, das ist der Raum darunter sichtbar wird. Der hiedurch bedingte stetige rhythmische Wechsel von lichtem (Marmor-) Muster und dunklem (Schatten-, Raum-) Grund bringt jenen koloristischen (optisch-farbigen) Reiz hervor, der für diese gesamte Kunst und ihr spezifisches Wollen so charakteristisch ist. Ferner halten die Blätter, Stengel, Vase und alle anderen auf dem Relief sichtbaren Dinge eine Ebene ein, worin sich eine so entschiedene Fernsicht kundgibt, daß die Tiefenunterschiede zwischen den einzelnen sichtbaren Dingen gegenüber der Distanz zum Beschauer in nichts zusammenschrumpfen. Diese Auffassung ist, wie sich zeigen wird, für die spätrömische Kunst typisch geworden.

Das den Pilaster schmückende Ornament ist ein Flächenornament, denn seine Details entfalten sich, wie schon bemerkt, alle in einer Ebene; aber es ist darum nichts weniger als ein Flachornament (das heißt ein tiefenloses Ornament nach der Art des altägyptischen und des griechischen vor der Umbildung der Palmette in den Akanthus), denn die räumliche Dreidimensionalität der einzelnen Blätter usw. ist durch die Isolierung von der Grundebene mittels der schattenden Unterhöhlung überall deutlich sichtbar gemacht. Das gleiche wie von der Mittelfüllung gilt von dem gebohrten Blattwerk in der Einrahmung; die hier noch beobachtete flüchtige skizzenhafte

[1] Schon von Wickhoff publiziert (Wiener Genesis Fig. 11) und von ihm um das Jahr 200 datiert, was wohl etwas zu früh sein dürfte. Den daran wahrzunehmenden Kunstcharakter hat Wickhoff als Rückschlag bezeichnet, wobei er offenbar die neuerlich beginnende Verflachung im Auge hatte und an eine Rückkehr zum Archaismus dachte. Diese Verflachung war aber keine taktische wie die ägyptische und altgriechische, sondern eine optische, und die Ersetzung des Grundes durch den Raum der entschiedenste Fortschritt über alles frühere Antike hinaus.

Behandlung macht nur später allmählich einer strengeren Umrißkomposition Platz, die dann mit der fernsichtigen Auffassung in so seltsamer, für moderne Beschauer unschön-lebloser Weise kontrastiert.

Wir vermögen aber nicht allein das dekorative Grundgesetz, sondern selbst das ornamentale Motiv — die Weinranken — in der spätrömischen Dekoration weiter zu verfolgen. Ein Repräsentant davon mag gleich hier vorläufige Einschaltung finden, weil er Gelegenheit gibt, zu zeigen, worin sich die Pilasterfüllung Fig. 20, trotz ihres vorgreifend betonten engsten stilistischen Zusammenhanges mit den echt spätrömischen Werken, dennoch von diesen unterscheidet. Fig. 21 zeigt eine Seite von einem Marmorkapitäl zu Spalato (Museum), das dort nicht vereinzelt ist, und wozu sich auch in Ravenna (Museum, erzbischöflicher Palast) mehrere Seitenstücke, vermutlich aus der gleichen Fabrik, vorfinden. In der oberen Zone des Kapitäls sehen wir zwischen zwei herausspringenden Greifen-Vorderleibern einen radschlagenden Pfau (mit abgeschlagenem Kopfe), der in seiner raumprovozierenden Enfacestellung einerseits und mit seiner massivrohen (das heißt ungegliederten) Konturbildung anderseits

Fig. 20. Rom, Lateran. Marmorpilaster.

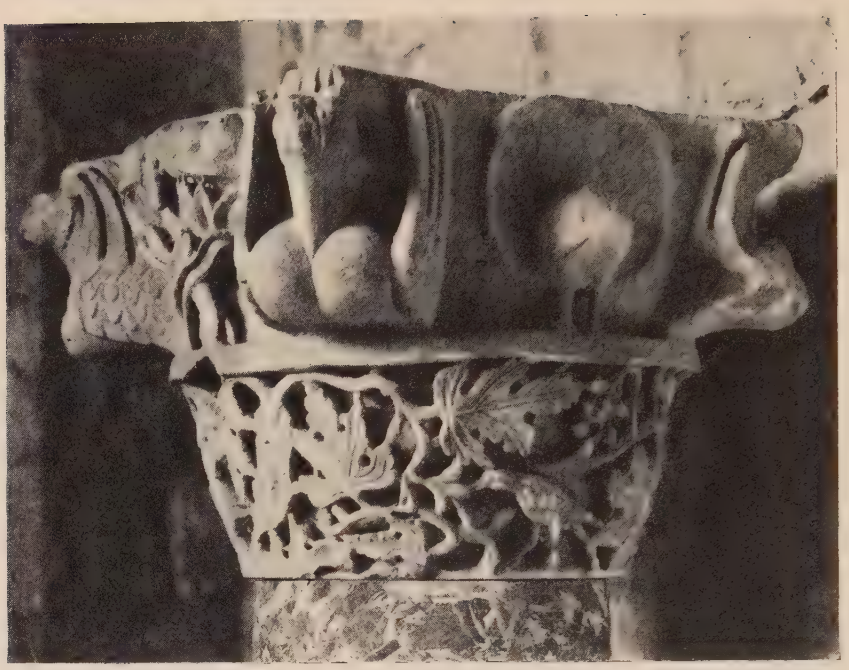


Fig. 21. Spalato, Museum. Kapitäl aus Salona.

allein schon das spätrömische Kunstwollen von seiner charakteristischesten Seite zum Ausdrucke bringt. In der unteren Zone windet sich eine Weinranke (mit sogenannten türkischen Trauben) herum, die sich von der in Fig. 20 wiedergegebenen hauptsächlich durch eine noch flachere Bildung der Blätter und eine massivere Behandlung der Stengel und der Konturen überhaupt unterscheidet. Die Entwicklung wurde somit nach modernen Begriffen eine immer leblosere und der Natur entfremdetere.[1]

1 Die gegenteilige Meinung vertritt J. Strzygowski in der Byzantinischen Zeitschrift, I., 575 ff. (Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit), wo er auf Grund einer mit Weinranken im gleichen Stile wie Fig. 21 verzierten Säulentrommel des Konstantinopler Museums für die »byzantinische« Plastik zwischen Theodosius und Justinian einen Originalaufschwung zum Naturalismus in Anspruch nimmt. Daß der Sachverhalt der umgekehrte ist, lehrt der ganze Verlauf der kaiserrömischen Entwicklung und beweist übrigens hinreichend ein vergleichender Blick auf Fig. 20.

Das geeignetste Material für eine Untersuchung der Entwicklung des Reliefs in der mittleren Kaiserzeit bieten die römischen Sarkophage, wobei wir uns, um strittige Gebiete nach Möglichkeit zu vermeiden, zunächst an die heidnischen halten wollen. Sie gehören fast ausschließlich der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, dem dritten und dem Anfange des vierten an: ihr Auftreten erklärt sich aus dem Unsterblichkeitsdrange, der namentlich seit den Antoninen allgemein die römische Reichsbevölkerung, insbesondere aber die griechisch-römische, erfaßt hatte. Die Porträte der Bestatteten wurden nicht allein auf dem Deckel angebracht, sondern häufig auch auf einzelne besonders bedeutsame Figuren der Wandreliefs übertragen. Der Gegenstand dieser Reliefs war aber nicht etwa aus dem Leben der Verstorbenen, sondern aus der alten griechischen Mythologie geschöpft — ein neuerlicher Protest gegen die Hypothese, wonach die römische Kunst grundsätzlich auf die Schilderung realer Wirklichkeit in Raum und Zeit ausgegangen wäre.

1. Sarkophag mit Achilles und Penthesilea, im Vatikan (Fig. 22). Die Figuren decken einander teilweise in mehrfachen Reihen, setzen somit verschiedene Tiefen voraus; daß es sich aber um keine Raumkomposition im modernen Sinne handelt, beweist nicht allein die Grundebene, auf welcher die hintersten (obersten) Figuren absetzen — wiewohl diese Grundebene nicht die Höhe wie am Titusbogen erreicht —, sondern auch das Übereinander der Figuren an Stelle des Hintereinanders, und endlich die ungleiche Größe der Figuren, von denen die kleinsten zum Teile den vordersten Grund einnehmen. Trotz des mehrfachen Hintereinanders sind die Figuren im Gedränge derart zusammengepreßt, daß sie der Grundebene möglichst nahe bleiben und ihren Zusammenhang mit derselben unverkennbar demonstrieren. Die künstlerische Hauptsache bleibt infolgedessen die Ebenkomposition, und diese ist sowohl eine zentralistische als eine kontrapostische. Eine Gestalt in der Mitte bildet die Dominante, um welche die übrigen Figuren gleichsam zu rotieren scheinen.

Diese Figuren sind sämtlich in heftigster Bewegung, und weil sie sich wechselseitig vielfach decken, erregen sie den Eindruck bunter Verwirrung und Unklarheit. Die Lösung wird bewerkstelligt durch Einschiebung von vier Figuren mittlerer Größe, die in regelmäßigen Abständen zwischen der dominierenden Mittelfigur und der Masse der flächenfüllenden kleinen Figuren verteilt sind. Dieses Kompositionsprinzip, das schon vermöge der Vermengung von Figuren verschiedener Größe in einer und derselben Ebene die Raumeinheit der neueren Kunst von vornherein ausschließt, kehrt genau wieder auf einer bestimmten Gattung persischer Teppiche, auf welchen die Figuren durch stilisierte Pflanzenmotive verschiedener Größe ersetzt sind. Die Linienkomposition im einzelnen beruht zwar noch auf dem Dreiecksystem, das die klassische Zeit geschaffen hatte: aber die überaus steile Bildung der Schenkellinien der einzelnen Dreiecke, die den Beschauer sofort frappiert, leitet bereits sichtlich über zu dem perpendikularen Viereckssystem der konstantinischen Reliefs.

2. Sogenannter Sarkophag des Alexander Severus und der Julia Mammaea, im kapitolinischen Museum (Fig. 23). Die sichtbare Grundfläche des Reliefs ist hier nur mehr auf einen ganz schmalen Streif, an den sich die Köpfe der Figuren anlegen, beschränkt: da dieser Streif obendrein gebogen und mit Ornamenten gemustert ist, erscheint ihm das Wesentliche der Grundfläche — die reine ungebrochene Ebene — geradezu benommen. Die Figuren sind dafür, ohne eigentlichen Hintergrund, bloß in zwei Reihen aufgestellt, von denen die hinteren fast nur mit den Köpfen hervortreten. Die vorderen Figuren sind ferner so stark unterschnitten, daß zwischen ihnen dunkle Schatten gähnen und die Figuren sich infolgedessen (ähnlich den Blättern auf dem lateranischen Pilaster Fig. 20) geradezu frei im Raume zu bewegen scheinen; der Fortschritt in dieser Richtung wird am klarsten, wenn man den vorigen Sarkophag (Fig. 22) oder die Reliefs des Titusbogens (Fig. 16 und 17) daneben hält, deren

Fig. 22. Rom, Vatikan. Penthesileasarkophag.

Figuren noch sämtlich fest unter sich und mit dem Grunde zusammenhängen. Das Streben nach der vollkommenen räumlichen Isolierung der Figuren, das wir an den Konstantinreliefs und am Pilaster Fig. 20 erreicht gefunden hatten, ist somit völlig klar ausgesprochen; erreicht ist aber das Ziel gleichwohl noch nicht ganz, weil sich die Köpfe noch immer an die oberste Grundfläche anlegen und durch diesen, wenngleich dünnen Faden mit der altorientalisch-klassischen Reliefauffassung verknüpft erscheinen. Ferner sind die Figuren an jenen Stellen, wo sie mit der Grundebene zusammenhängen, von gravierten Konturen begleitet (über deren Bedeutung weiter unten bei Fig. 28 und 29), worin immerhin noch eine gewisse Anerkennung der Grundebene enthalten ist.

Die unklassische Unklarheit, die an der vorher besprochenen Sarkophagwand die zahlreichen Deckungen herbeigeführt hatten, erscheint im vorliegenden Falle durch den flimmernden Wechsel von Licht und Schatten bewirkt; die Lösung der dadurch herbeigeführten Spannung ist aber in ähnlicher Weise wie in Fig. 22 mittels der rhythmischen Ebenkomposition von verschränkten überschlanken Dreiecklinien bewerkstelligt, wozu als Neues die nicht minder rhythmische Anordnung im Wechsel von Hell und Dunkel hinzutritt. Die zahlreichen Halbschatten, namentlich im Nackten, welche beim Absetzen gegen den tiefschattigen Grund die Konturen zu verschlingen drohen, verraten einen ansehnlichen Rest taktisch-normalsichtiger Auffassung. Um diesen zu überwinden, mußten bei fortschreitender Entwicklung die Figuren noch mehr optisch verflacht und in ihren Umrissen in noch höherem Maße vereinfacht, das heißt der rhythmischen Gliederung in den Umrissen beraubt werden: ein Prozeß, als dessen Schlußresultat die Konstantinreliefs und als dessen weitere Etappen die folgenden zwei Sarkophagwände zu betrachten sind.

3. Sarkophag mit der kalydonischen Eberjagd, im Konservatorenpalaste des Kapitols (Fig. 24). Das Wichtige ist, daß nun auch alle Köpfe vom Grunde losgelöst erscheinen, jede Figur

Fig. 23. Rom, Kapitol. Sogenannter Sarkophag des Alexander Severus.

somit vollständig vom freien Raume umflossen erscheint; um aber die Existenz dieses notwendigen Übels (des freien Raumes) nach Möglichkeit zu verhehlen, wurde es auf das mindeste zulässige Maß eingeschränkt, soviel eben nötig war, um die Figuren kubisch-räumlich für sich abgeschlossen erscheinen zu lassen. Es ist gleichsam eine viereckige Nische von möglichst geringer, das ist der Ebene angenäherter, Raumtiefe geschaffen: gerade tief genug, um die Figuren darin in ihrer tiefräumlichen Isolierung zu zeigen, aber anderseits so knapp beschränkt, daß der Gedanke an einen Ausschnitt aus dem unendlichen freien Raum nicht aufkommen konnte.

Ferner sind alle Figuren in eine und dieselbe Ebene gedrängt. Daß dieser Verflachung nicht die taktische Absicht des frühen Altertums, sondern eine optische zugrunde liegt, wird namentlich durch die Wahrnehmung erschlossen, daß die einzelnen Figuren trotz ihrer Disposition in einer einzigen Ebene dennoch in möglichst viel wechselseitigen Deckungen angeordnet wurden: man sehe nur die Eckgruppe links, wo der Reiter sein Pferd, dieses den Fußgänger in der Ecke, dieser den Hund zu seinen Füßen und der Hund endlich einen kleinen Vierfüßler decken. Es ist ein wirrer Knäuel von Figuren übereinander — alle in der gleichen Ebene, wie es nur bei großer Entfernung der Dinge vom Beschauer zu erklären ist. Es kündigt sich hier ein Hauptgrundsatz der spätrömischen Komposition an: entweder einzelne Figuren auf dem Grunde in klarem Umrisse ihrer Masse oder eine große Menge einander deckender Figuren zu geben, welch letztere Menge als Massenkomplex ebenso klar umrissen ist als jene einzeln dastehenden Figuren; dagegen wird geflissentlich die mittlere (klassische) Möglichkeit vermieden, wo wenige Figuren mit frei bewegten Extremitäten einander teilweise decken und zwischen ihrer Gliederung viel Grund zutage treten lassen.

Nicht minder zeigen die einzelnen Figuren für sich das Bestreben, sich in möglichst optischer Verflachung vom Grunde abzulösen; charakteristisch dafür ist die Beflissenheit, den Rumpf mit

Fig. 24. Rom, Konservatorenpalast. Sarkophag mit der kalydonischen Eberjagd.

beiden Schultern (en face) dem Beschauer vorzuführen, damit der Anschein vermieden werde, als ob die Figur mit einer Schulter aus dem Grunde dahinter (nach klassischer Art) hervorwachse. Besonders augenfällig tritt diese Absicht auf möglichst vollkommene optische Freistellung der Figur auch nach der Tiefe zu am rechtsseitigen Reiter entgegen. Die später festzustellende grundsätzliche Neigung der spätrömischen Kunst für En-face-Stellung der Figuren überhaupt findet von diesem Gesichtspunkte aus ihre wesentlichste Erklärung.[1] Mit dieser Schaustellung der beiden Schultern war zugleich ein wagrechtes Linienelement in die Komposition gebracht, das dem Übergange von der Dreieck- zur Viereckkomposition entsprach. Auch die lotrechte Gerade tritt in diesem Relief zum Beispiel am vorderen Umrisse der Pferde auf und kontrastiert auffallend mit den im allgemeinen hier noch ausdrucksvollen Dreiecklinien der Komposition.

Von Details ist die Gewandbildung hervorzuheben, wobei die Falten in die flache und möglichst geradlinig umrissene

1 Es wird vielleicht am besten zur Aufklärung über die hier zugrunde liegende Auffassung dienen, wenn auf die in der spätrömischen Malerei beliebte Komposition der Quadriga hingewiesen wird. Die klassische Kunst hatte dieselbe in Dreiviertelansicht schräg aus der Grundfläche herauskommen lassen; die spätrömische Kunst (vergl. z. B. das Plattenmosaik aus der Junius Bassus-Basilika im Palazzo del Drago zu Rom) will ihr den Charakter voller kubischer Räumlichkeit verleihen und zeichnet daher den Wagen und die menschlichen Figuren darauf in gerader Frontansicht; die Pferde hingegen hätten bei dieser Art der Aufnahme alle für ihre Einzelform charakteristischen Linien eingebüßt, und da besann man sich nicht einen Augenblick, die Pferde zu je zweien rechts und links im Profil auseinandersprengen zu lassen, was unseren von der unendlichen Raumeinheit ausgehenden und in der Forderung eines einzigen Augenpunktes im Bilde gipfelnden Begriffen völlig unnatürlich erscheint. Die Antike — die klassische nicht anders als die spätrömische — wollte die Quadriga als sinnlich wahrnehmbares stoffliches Einzelganzes hingestellt wissen; die spätrömische Antike erweiterte diese Aufgabe zur Darstellung der Quadriga als eines tiefraumfüllenden stofflichen Dinges; die neuere Kunst will den freien Luftraum mit der Quadriga darinnen sehen, wobei ihr der Raum als die Hauptsache, die Quadriga lediglich als der äußere Vorwand für die Ausführung des Kunstwerkes gilt. — In diesem Zusammenhang ist auch noch einmal an die Wendung des Pferdes zu erinnern, auf dem der sogenannte Konstantius der Barberinischen fünfteiligen Elfenbeintafel reitet (S. 61, Anmerkung). Es sind dies vom modernen Standpunkt aus Verrenkungen, gleich den an altägyptischen Figuren in Relief und Malerei zu beobachtenden (S. 97); während sie aber an den letzteren die Aufgabe hatten, jeden Tiefeneindruck zu beseitigen, sollten sie an den spätrömischen Figuren gerade im Gegenteile die Tiefendimension des Einzeldinges dem Beschauer recht eindringlich zum Bewußtsein bringen.

Fig. 25. Rom, Lateran. Vorderwand eines Marmorsarkophags mit Adonis' Abschied, Auszug und Verwundung.

Gewandmasse als tiefe schattende Furchen eingeschnitten sind; in der Haarbehandlung erscheint die seit den Antoninen übliche gebohrte Skizzierung bis an die äußersten Grenzen der Ausdrucksfähigkeit verfolgt. Sehr lehrreich ist ferner die hier gebotene Wahrnehmung, wie mit der gesteigerten Isolierung der verräumlichten Figuren die Mißachtung der Proportionen Hand in Hand geht; diese tritt uns hier nämlich nicht mehr allein in der Verschiedenheit der Größe der Figuren, sondern auch in den ungleichmäßigen Verhältnissen an einer und derselben Figur, namentlich an den Pferden entgegen.

4. Sarkophag mit Adonis' Abschied, Auszug und Verwundung, im lateranischen Museum (Fig. 25). Hinsichtlich der Neigung zu zyklischen Kompositionen, die sich in der Vereinigung dreier verschiedener Szenen unter dreimaliger Wiederholung derselben Figur (Adonis) ausspricht, ist auf das S. 124 f. Gesagte zu verweisen. Hinsichtlich der künstlerischen Ausführung sind wir hiemit ganz nahe an die konstantinische Kunst herangekommen. Die Raumnische, in welche die Figuren hineingestellt erscheinen, ist hier nicht bloß, wie am vorigen Sarkophag, oben und unten,

sondern auch rechts und links vollkommen abgeschlossen. Die Körper der Figuren, wiederum in zwei Reihen hintereinander, sind von der ehemaligen konvexen Ausladung nicht allein bis zur ebenen Fläche zurückgegangen, sondern teilweise sogar schon unter diesen Durchschnitt herab, zu konkaven Mulden eingesunken (vergl. namentlich links Venus und den bärtigen Mann daneben). Alle Vorstellung der Stofflichkeit wird jetzt ausschließlich durch die optische Wirkung der zu rhythmisch-schematischer Reihenfolge vereinigten Falten (oder vielmehr der tiefgebohrten, dunkelschattenden und raumverratenden Einziehungen dazwischen) dem Beschauer zum Bewußtsein gebracht. Die Figuren sind einschließlich des Kopfes in den schattigen Raum gestellt; aber gerade an diesem Relief, das drei verschiedene Szenen in sich vereinigt, wird es in verstärktem Maße offenbar, daß die Lösung der künstlerischen Aufgabe der Vereinheitlichung noch immer nicht von jenem Raume (wie in der neueren Kunst), sondern von der auf dem Rhythmus beruhenden antiken Ebenkomposition (Vertikale und Horizontale, von wenigen schwachen Diagonalen durchbrochen) und der nicht minder rhythmischen Verteilung von Hell und Dunkel in der Ebene erwartet wurde.

5. Schmalwand des Musensarkophags der Villa Mattei in Rom (Fig. 26). Das Eigentümliche dieses namentlich für christliche Zwecke häufig gebrauchten Sarkophagtypus besteht in der Anordnung von Vollsäulen (nicht Halbsäulen) längs der Wände, zwischen welchen Säulen die einzelnen Figuren verteilt sind. Daß hiebei nicht, wie man von vornherein vermuten möchte, eine klarere architektonische Gliederung oder eine strenge Scheidung der Figuren den Zweck gebildet hat, beweist schon auf den ersten Blick die äußere Wirkung, die an ruheloser Verarbeitung der ganzen sichtbaren Fläche in optisch (das heißt in Licht- und Schattenkontrasten) wahrnehmbare Raumgrößen mit allen bisher betrachteten wetteifert. Um sich diesen Punkt klarzumachen, empfiehlt es sich, einen klassischen Sarkophag dieser Art — den sidonischen mit den trauernden Frauen — zum

Vergleiche heranzuziehen. Dort in jedem Interkolumnium eine Figur in mäßigem Relief auf reichlicher Grundfläche, jede in sich gekehrt und für sich existierend; die Säulen als Halbsäulen, senkrecht kanneliert, mit geradem Architrav darüber. Hier jeder Grund so gut wie beseitigt, die überschlanken Figuren flach projiziert, aber an den Rändern tief unterschnitten, in wechselseitigem Verkehr einander zugekehrt, so daß sie körperlich und geistig die ihnen zugewiesenen Interkolumnien zu sprengen drohen; die Säulen in vollständiger Rundung heraustretend, spiralig kanneliert und mit Rundbogen, ja Hufeisenbogen gedeckt, so daß an Stelle flacher Grundinterkolumnien räumlich hohle Nischen treten; überdies der um den Kopf herum freibleibende Grund jeder Nische zu einer Muschelform verarbeitet und die Zwickelflächen dazwischen ebenfalls ausnahmslos verziert. Der Hauptunterschied liegt also darin, daß die Figuren des sidonischen Sarkophags aus einem Reliefgrunde vortreten, während die am Musensarkophag in Nischenräume hineingestellt erscheinen; die Identität dieser Lösung des spätantiken Raumproblems in der Figuralskulptur mit derjenigen, die wir in der gleichzeitigen

Fig. 26. Rom, Villa Mattei. Musensarkophag.

Architektur (Zentralraum) beobachtet hatten, springt hier unmittelbar in die Augen. Die künstlerische Einheitswirkung ist aber trotzdem auch an letzterem Sarkophag nicht durch die Raumrelationen, sondern in gemein-antiker Weise noch immer in erster Linie durch die Ebenrelationen herbeigeführt. Auch hier gelangt die kristallinische Gesetzlichkeit aller stofflichen Form im Linienrhythmus zum Ausdrucke, aber nicht in pyramidalem Aufbaue oder in dreieckigen Verschneidungen der bewegten Extremitäten, sondern in geschlossenen oblongen Viereckumrissen, deren Vertikalen durch Zickzackbrechung nur mäßig belebt erscheinen. Jetzt wird auch die Bedeutung der Säulen klar: sie sollen den Eindruck parallelogrammatischer Regelmäßigkeit vollenden helfen und zugleich einen wirksamen Kontrast gegen den unruhigen Flimmer der koloristischen Detailbildung dazwischen herbeiführen.

Von Einzelheiten verdient die Behandlung der Draperie und der Flächendekoration des besonderen hervorgehoben zu werden. Die Falten sind zwar nicht keilförmig eingehauen wie in Fig. 23, auch nicht senkrecht eingebohrt wie in Fig. 24, sondern schräg eingeschnitten, so daß der koloristische Effekt der dunklen Schattenlinie auf der hellen Fläche zustande kommt und daneben doch ein Rest taktischer Auffassung des (wieder zurück zur archaischen Plissierung geneigten) Faltenbuges zur Erscheinung gelangt: die Faltenlinien sind hiebei lang und möglichst geradlinig geführt. In diesen beiden Punkten erweist sich die vorliegende Faltengebung als die unmittelbare Vorläuferin der späteren byzantinischen, wie sie sich namentlich nach dem Bildersturme in völlig schematischer Weise typisiert hat.

Nicht minder bemerkenswert ist das Dekorative dieses Sarkophags. Das Ornament, das die Flächen der Kapitäle, Archivolten und Bogenzwickel bedeckt, ist der Akanthus, aber in ausschließlich gebohrter Ausführung. Es ist dasselbe Motiv und dieselbe Technik, wie wir sie an Fig. 11 (Konsole von den Diokletiansbauten in Spalato) beobachtet hatten; während aber im letzteren

Falle den Blättern vermöge ihrer Karniesbewegung noch ein Rest tastbaren Charakters verblieben war, sind sie am Musensarkophag vollends zu rein optischen Flächen geworden. Aller frühere Reliefgrund zwischen den Blättern ist beseitigt und durch schattenden Raum ersetzt.[1]

Die Datierung dieses Sarkophags begegnet wesentlichen Schwierigkeiten. Der Stilwandel erscheint daran bereits sehr vorgeschritten; die Kapitäle erinnern sowohl durch die Behand-

1 Wer sich die Entwicklung des Akanthusornaments unter Anwendung des Bohrers seit der früheren Kaiserzeit nicht gegenwärtig hält, unterliegt leicht der Versuchung, in dem Endresultat, das sich uns in Fig. 26 darbietet und dessen Repräsentanten sich bis in das sechste Jahrhundert (Fig. 10) verfolgen lassen, eine neue Erfindung der spätrömischen Zeit zu erblicken. Aus solchem Mißverständnisse ist auch die schon in Anmerkung auf S. 138 erwähnte Hypothese J. Strzygowskis hervorgegangen, wonach die von diesem Forscher vermutete »byzantinische Plastik der Blütezeit« (zwischen Theodosius und Justinian) von einem frischen Naturalismus getragen gewesen wäre. Strzygowski hat sich eben durch die von einigen modernen Architekten gemachte »Entdeckung« irreführen lassen, daß die Byzantiner eine andere lokale Akanthusgattung (den *Acanthus spinosus*) kopiert hätten als die Römer. Was dieser vermeintlichen Entdeckung zufolge die Nachbildungen verschiedener Pflanzengattungen wären, sind aber in Wirklichkeit bloß verschiedene künstlerische Behandlungsweisen eines und desselben Kunstmotivs.

Das ebenerwähnte Bestreben, die künstlerische Eigenart einzelner dekorativer Formen auf die Nachahmung bestimmter Pflanzenspezies in der Natur zurückzuführen, ist die jüngste (und wohl auch letzte?) Phase des seit Semper (jedoch zum Teile in mißverständlicher Auslegung seiner Äußerungen) beliebten Kunstmaterialismus. Auch diesmal sind seine Vertreter hauptsächlich moderne Architekten, denen (wie allen ästhetisierenden modernen Künstlern: Hildebrand, Göller usw.) der grundsätzliche Unterschied zwischen den Zielen des antiken und des modernen Kunstwollens niemals bewußt geworden ist. Diese Architekten, deren praktische Tätigkeit aus tieferen Gründen, gleich derjenigen ihrer meisten Berufsgenossen in dem letzten Halbjahrhundert, sich wesentlich im Kopieren älterer Stilformen erschöpfte, hatten es offenbar auf den pro domo erwünschten Beweis abgesehen, daß es im Kunstschaffen früherer Perioden genau ebenso mechanisch-phantasielos hergegangen wäre wie in ihrem eigenen.

In dem Umstande, daß den gedachten Bestrebungen von seiten maßgebender Vertreter der klassischen Archäologie in Deutschland in den letzten Dezennien breitester Einfluß gewährt und dabei auf den kritischen Maßstab eigener historischer Erkenntnis so gut wie vollständig verzichtet worden ist, möchte ich die Hauptursache für die in der archäologischen Forschung seit geraumer Zeit beobachtete Sterilität in allen wahrhaft künstlerischen Fragen erblicken. Die von niemandem geleugneten oder selbst nur geschmälerten Verdienste, die sich Dörpfeld, Niemann und andere um die Klärung architektonischer Probleme erworben haben, werden natürlich immer ihre volle Anerkennung finden. Aber solange die klassische Archäologie sich nicht entschließt, mit eigenen Augen das antike Kunstwerk in erster Linie auf seine materielle Erscheinung als Umriß und Farbe in Raum und Ebene hin zu betrachten, wird sie immer urteilslos den Einfällen in Kunstgeschichte dilettierender moderner Künstler preisgegeben sein, mögen dieselben nun Semper oder aber Meurer oder Borchardt heißen.

lung des Akanthus als durch die spielend skizzierten Voluten bereits an die ravennatischen aus der Zeit zwischen Theodosius und Justinian; endlich ist der Hufeisenbogen nicht zu übersehen, denn darin erkennen wir das Symptom einer Abneigung gegen den reinen halbkreisförmigen Rundbogen, wie sie später für die oströmische und namentlich für die orientalische Kunst des Mittelalters charakteristisch geworden ist. Weisen die genannten Momente sämtlich auf nachkonstantinische Zeit, so macht doch die sichere und von jeder Roheit freie technische Behandlung sowie der kontrapostische Rhythmus der Linien den engen Zusammenhang mit der antiken Kunst der mittleren römischen Kaiserzeit zu einem unabweisbaren Von den bekannten übrigen römischen Säulensarkophagen gehören die heidnischen mit den Herkulesdarstellungen (Robert: Die antiken Sarkophagreliefs, III. Taf. 34 ff.) einer früheren Entwicklungsstufe (vom Ende des zweiten und Anfang des dritten Jahrhunderts) an, während die christlichen mindestens hinsichtlich der Raumauffassung eine nahe Verwandtschaft mit dem Musensarkophag der Villa Mattei verraten. Ein dem Musensarkophag besonders nahestehendes christliches Exemplar habe ich als in den Priscillakatakomben befindlich notiert.

6. Hippolytsarkophag aus Salona, im Museum zu Spalato (Fig. 27). Die Ebenkomposition ist zwar im allgemeinen eine geschlossene und zentralistische, aber die Figuren sind einander paarweise zugewendet, anstatt sich sämtlich oder doch der Mehrheit nach auf den Mittelpunkt zu beziehen, welches Zurückgehen auf die Symmetrie der Reihung eine auffallende Lockerung im einheitlichen Gefüge zur Folge hat. Die einzelnen Figuren sind flach projiziert und an der Peripherie unterschnitten, lassen aber den Grund dahinter wieder mehrfach zutage treten, worin, wie sich zeigen wird, ein System des Überganges vom mittelrömischen zum spätrömischen Relief und zugleich eines Wechsels in der Auffassung vom Wesen der Grundebene zu erkennen ist. Die Falten sind schräg eingeschnitten, wie am

Fig. 27. Spalato, Museum. Hippolytsarkophag.

vorigen Beispiel, und verraten bereits eine Neigung zu schematischer Reihung. Die Entstehung ist eher nach als vor dem Jahre 300 n. Chr. anzunehmen.

Die vorgeführte Reihe von Sarkophagskulpturen des dritten nachchristlichen Jahrhunderts dürfte genügen, um das Werden des konstantinischen Reliefstils aus dem früheren kaiserrömischen (und durch diesen unmittelbar aus dem klassischen) wenigstens in seinen wesentlichen Zügen klarzustellen. Bevor wir aber zur Betrachtung der folgenden Entwicklung übergehen, soll noch auf ein Denkmal der Reliefskulptur hingewiesen werden, das ebenso wohl datiert wie der Konstantinbogen, aber etwa um zehn Jahre früher entstanden, bisher von kunstgeschichtlicher Seite vollständig unbeachtet geblieben ist. Es ist dies eine würfelförmige Säulenbasis, die namentlich im unteren Teile vielfach verstümmelt, augenblicklich auf dem Forum Romanum zwischen dem Septimius Severus-Bogen und der Phokassäule lagert. Zweck und Zeitbestimmung liefert die Inschrift: CAESARVM DECENNALIA FELICITER (C. I. L. VI. 1203), die sich nach C. Hülsens Ermittlungen (M. R. I. VIII, S. 281) auf die Dezennalien des Galerius und Constantius Chlorus im Jahre 303/4 bezieht. Es waren nach Hülsen ursprünglich zwei Säulen und daher auch zwei Basen, die an den Wangen der großen vom Forum zur Kurie des Diokletian hinaufführenden Freitreppe standen. Die eine (den beiden Augusti gewidmete) der zwei Basen scheint heute verloren: ihre vormalige Existenz ist aber durch schriftliche Überlieferung bezeugt. Die erhaltene zeigt auf den vier Seiten Reliefdarstellungen, die sich im allgemeinen auf die Suovetaurilien beziehen: 1. Zwei Viktorien, die den Inschriftschild halten, darunter zwei hockende Gefangene, an den beiden Flanken Trophäen, alles in streng symmetrischer Komposition (Fig. 28); 2. einen opfernden Cäsar (vermutlich Galerius; der Kopf ist — wohl von christlicher Seite — vollständig zerstört) mit menschlichem und göttlichem Gefolge

Fig. 28. Rom, Forum Romanum. Dezennalienbasis. Viktorienseite.

(Fig. 29); 3. Senatoren in zwei Reihen; 4. Stier, Widder und Schwein mit Priester und Opferknechten.

Betrachten wir zuerst die Opferszene (Fig. 29). Die Komposition ist eine zentralistische in der Ebene, wiewohl die stoffliche Mittelfigur (das Opferfeuer) mit der idealen (dem opfernden Cäsar) nicht unmittelbar zusammenfällt. Die einzelnen Teile (Figuren) sind fast verbindungslos, aber in scharfen Umrissen und unter starker Betonung der Vertikalen und Horizontalen nebeneinandergereiht; letzteres fällt namentlich auf der linken Seite auf, wo die gezwungene Armhaltung und die Gewandbauschen eine Wagrechte geradezu gewaltsam in das Bild zu bringen trachten. Daneben ist aber ein schüchterner Anlauf zur Einführung einer Raumkomposition nicht zu verkennen, denn es war offenbar auf die Andeutung einer kreisförmigen Gruppierung der Figuren rings um das Opferfeuer abgesehen, wie namentlich die Gruppe rechts

mit ihrem System von Deckungen beweist; die am äußersten Ende sitzende weibliche Figur wird am rechten Arm von der vorletzten Figur gedeckt, während sie zugleich ihrerseits mit den Beinen nicht allein die vorletzte, sondern auch die mittlere Figur des Cäsars (was des Bruches halber nicht mehr genau zu verfolgen, aber nach dem Vorhandenen sicher anzunehmen ist) teilweise deckt, was nur durch eine halbkreisförmige Anordnung ermöglicht wird. Aber schon der Umstand, daß es zur Erkenntnis dieses Sachverhaltes eines genaueren Zusehens bedarf, lehrt zur Genüge, daß der Künstler die ihm vorschwebende Raumkomposition noch wesentlich mit den Mitteln der Ebenkomposition gelöst hat.

Auffallend ist ferner die scheinbare Beibehaltung der Grundebene und somit der klassischen Reliefauffassung. Die Umrisse der Figuren sind nämlich nicht stark unterschnitten und die Figuren infolgedessen nicht so scheinbar frei in einen seichten Nischenraum gestellt wie am Konstantinrelief und an den zuletzt besprochenen Sarkophagen. Aber überall längs der Konturen (namentlich an den weiter zurückliegenden Figuren deutlich bemerkbar) sind tiefe Furchen eingraviert, so daß die Figuren nicht nach klassischer Weise mit der taktischen Idealebene des Grundes fest verwachsen sind, sondern scharf und nachdrücklich von dieser Ebene gesondert erscheinen. Die tiefschattigen Furchen sind Randschatten (gleich den Furchen, welche die einzelnen Falten der Gewänder voneinander trennen) und sollen die Figur von einer leeren Raumzone umschwebt erscheinen lassen, ohne gleichwohl den Reliefgrund zu opfern; ein solches Auskunftsmittel mochte gegenüber der Unterschneidung der Umrisse besonders willkommen sein an einer Säulenbasis, die durch eine stärkere Unterhöhlung der Figuren (etwa gleich Fig. 23) dem Beschauer den Eindruck unzulänglicher Tragfähigkeit hätte verursachen können.

Diese Art, die Relieffiguren mittels gebohrter Umrisse als raumfüllend und daher auch als raumumflossen erscheinen zu lassen, ist natürlich identisch mit jenem mindestens seit dem

Beginne der römischen Kaiserzeit deutlich nachweisbaren Bestreben, die Ausladungen nicht mehr allein in taktischer Weise durch halbschattende Flächenkrümmungen, sondern in optischer Weise durch tiefschattende Einziehungen zum Ausdrucke zu bringen (S. 109). In der Tat begegnet der Gebrauch gravierter Umrisse an Relieffiguren spätestens seit der augusteischen Zeit. Die Monumente von St. Rémy und Orange gelten hiefür als die ältesten Beispiele; vermutlich reichen die Anfänge ebensoweit zurück als der Gebrauch der Bohrtechnik.[1]

Wir begegnen der neuen Art neben der alten, umrißlosen die ganze römische Kaiserzeit hindurch, wobei die Entwicklung darin beruht, daß anfänglich nur die weiter zurückliegenden Figuren und Figurenteile von Umrißfurchen umzogen erscheinen (wie zum Beispiel noch an der Marc Aurel-Säule), allmählich aber auch die vorderen darin einbezogen werden, wie dies denn auch in Fig. 29 der Fall ist: man sehe namentlich, wie in den beiden Figuren links am Ende sich die Hände von der Brust,

1 In diesem Zusammenhange ist nochmals an das über die Auffassung der Linie auf der ficoronischen Ciste (S. 120) Gesagte zu erinnern. An der Marmorreplik des Apoxyomenos im Braccio nuovo des Vatikans ist bereits das linke Bein durch eine gebohrte Furche vom Baumstamme dahinter losgetrennt. An den Trophäen von Orange (Bruckmann, Denkmäler, Taf. 95) sind die linearen Höhlungen zwischen den Falten sogar durch Querschraffierungen (also auf eine geradezu moderne Art, womit auch die Modellierung der [mittelrömischen] Stiere in Opus sectile aus der Junius Bassus-Basilika, im kapitolinischen Museum zu vergleichen ist) in ihrer optischen Wirkung verstärkt. Und doch zeigen die Kampfszenen dieser Denkmäler noch völlig die Ebenkomposition in lebhaft verschränkten, stumpfscheiteligen Dreiecken, wie sie für die griechischen Werke seit der klassischen Zeit die allein maßgebende gewesen war und noch nicht die in der Kaiserzeit allmählich üblich gewordene Komposition nach dem Schema steilscheiteliger, schlanker Dreiecke oder fast völlig verbindungsloser Parallelogramme. Auch ist die Gravierung innerhalb der eigentlich figuralen Szenen bloß auf die Konturen einiger der hintersten Figuren beschränkt und an den im Vordergrunde befindlichen noch durchaus vermieden. An den Reliefs von St. Rémy hat Wickhoff die Anbringung von gravierten Umrißfurchen als Übertragung von der Tonplastik zu erklären gesucht, womit ich mich natürlich schon aus prinzipiellen Gründen nicht einverstanden erklären kann. Mit dem leichten Vorritzen der Zeichnung in der Tonebene können die tiefschattenden Umrisse jener Steinfiguren nicht verglichen werden; wenn sich zum Beispiel an den Farnesina-Stuckreliefs im Thermenmuseum neben den seichten Merklinien auch stark vertiefte Umrisse finden, so hat eben bei den letzteren dem Stukkateur die gleiche Absicht vorgeschwebt wie den Bildhauern von St. Rémy und Orange. Diese Absicht war aber gleichbedeutend mit einem tatsächlichen Verlassen des von aller vorangegangenen Kunst des Altertums beobachteten Verhältnisses zwischen Relieffigur und Reliefgrund.

auf der sie anliegen, abgelöst darstellen. Dieses Denkmal ist eines der letzten, an denen die Gravierung der Umrisse als Mittel der Verräumlichung der einzelnen Relieffigur gebraucht wurde.

Wie sich zeigen wird, hat die spätrömische Kunst dieses Mittels ebensowenig wie der Unterschneidung der Umrisse (Konstantinreliefs) mehr bedurft: die antike Auffassung von der idealen Grundebene des Reliefs war eben seit dem vierten Jahrhundert im allgemeinen überwunden, und man benötigte daher auch keines Ausdrucksmittels mehr, um die Figur als von ihr losgelöst erscheinen zu lassen, denn Figur (Stofflichkeit) und Grund (leerer Luftraum, zunächst ein idealer) waren nunmehr anerkanntermaßen zwei selbständige, voneinander unabhängige Dinge. Im übrigen begegnen an Fig. 29 die uns bereits vertrauten Erscheinungen der mittelrömischen Kunst: die Projektion der Figuren in breiter und flacher Frontansicht, womöglich unter Heraustreten beider Schultern; die Arme, sei es vertikal, sei es horizontal, eng an den Rumpf angepreßt, um jede ausladende Gliederung zu vermeiden; wo aber die Aktion ein Ausstrecken der Arme nötig macht, wie am opfernden Cäsar, dort geschieht es in einer gezwungenen wagrechten Linie und lotrechten Ebene: Brust und Unterleib namentlich bei schräg ins Bild hineingestellten Figuren flach und eingesunken (vergl. die weibliche Figur mit dem Schilde rechts in der Ecke, mit der Venus in Fig. 24 links in der Ecke); nicht allein die Falten des Gewandes, sondern auch die übrigen Andeutungen einer Tiefenänderung an den Figuren (des Nackten im Mars, der Flammen im Opferfeuer, der Federn und Blätter an Flügeln und Palmzweig des krönenden Genius) durch gravierte Furchen (Raumschatten) bewerkstelligt.

Von Fig. 28 bleibt hienach nicht mehr viel zu sagen. Die Gravierung ist hier noch ausgiebiger verwendet und namentlich die Trophäen ausschließlich durch lineare Furchen versinnlicht. Für eine richtige Beurteilung der künstlerischen Absicht, die

Fig. 29. Rom, Forum Romanum. Dezennalienbasis. Opferseite.

dabei zugrunde gelegen hatte, kommt auch hier alles darauf an, die gravierten Linien nicht als Zeichnungen wie in der griechischen Vasenmalerei, sondern als lufterfüllte Hohlräume aufzufassen, zwischen denen uns unsere Erfahrung stofflich dreidimensionale Dinge vermuten heißt. Die Höhlungen in Haaren und Augen, Mund und Nasenlöchern der beiden Viktorien erfüllen genau die gleiche optische Funktion wie die Furchen, welche den oberen Saum ihres Gewandes von den nackten Teilen der Brust und Schultern trennen und die Brüche der Draperiemassen andeuten.

Die oberste Kunstabsicht erscheint somit an diesen diokletianischen Reliefs durchaus auf das gleiche Ziel hin gerichtet wie an jenen konstantinischen, die zehn Jahre später entstanden sind. Unleugbar sind aber an der Säulenbasis die natürlichen

Proportionen innerhalb der Figuren etwas sorgfältiger beobachtet und auch im Gefältel das taktische Nebeneinander noch mehr in Abhängigkeit von der Gesamtfigur und ihrer Bewegung gebracht als am Konstantinrelief. Hiebei mag man vielleicht geneigt sein, in Rechnung zu ziehen, daß diese Säulenbasis nicht wie jene Triumphbogenreliefs in beträchtlicher Höhe und Entfernung vom Beschauer, sondern unmittelbar über dem Paviment des Forums zu stehen kommen sollte. Doch mit solchen Erwägungen, die schon durch die Betrachtung der hier nicht abgebildeten zwei Seiten der Basis eine Einschränkung erfahren würden,[1] ist überhaupt wenig erklärt; die Hauptsache bleibt doch immer, daß man um 315 n. Chr. die proportionalen Flächenrelationen der Teile zueinander (worin die lebendige Schönheit der Antike im letzten Grunde beruht) um einen fühlbaren Grad minder in Beachtung gezogen hat als noch zehn Jahre vorher. Dies deutet uns an, daß von den letzten Jahren Diokletians an die Entwicklung in der bildenden Kunst einen rascheren Gang genommen, das Zukunftsneue sich entschiedener durchgesetzt haben muß; und damit stimmen die Beobachtungen auf den übrigen Kulturgebieten überein, wonach auch in politischer und

1 Von diesen Seiten ist diejenige mit den Senatoren in zwei Reihen hintereinander ähnlich wie die beiden besprochenen behandelt, aber minder sorgfältig gearbeitet; an der vierten mit den Opfertieren sind die Figuren in ganz rohen Umrissen und Detailangaben herausgehauen und ohne die vollendete Bohrung belassen. Es war dies offenbar die vom herankommenden Beschauer abgekehrte Seite. Den Beweis dafür liefern die Säulenbasen am Konstantinbogen, deren Figuren ebenfalls an den weithin sichtbaren Stirnseiten die charakteristische gebohrte Gravierung zeigen, wogegen es an den Innenseiten, die nur in nächster Nähe gesehen werden konnten, bei der rohen plastischen Skizzierung geblieben ist. Altchristliche Sarkophage, die im Zustande halber Vollendung auf uns gekommen sind, beweisen, daß auch der Ausführung in Gravierung immer die Skizzierung mittels eingehauener keilförmiger Vertiefungen als technische Vorstufe vorangegangen ist. Besonders lehrreich in dieser Hinsicht ist ein lateranischer Sarkophag (Fickers Katalog Nr. 154), von dessen zwei Mittelfiguren die eine vollendete (Christus) die Falten bereits graviert, die andere (Petrus) bloß skizziert zeigt. Den gleichen Zustand wie diese Petrusfigur zeigen die meisten Figuren eines Sarkophags von San Paolo im lateranischen Museum (Katalog Nr. 104) am Fußende der großen Treppe, wo sich zur Evidenz beobachten läßt, wie die zu bohrenden Furchen durch den Meißel vorbereitet und angedeutet wurden. Die Vernachlässigung der Schmalseiten ist übrigens auch schon an heidnischen Sarkophagen des dritten Jahrhunderts feststehende Regel, offenbar aus dem gleichen Grunde, weil sie eben nicht in voller Draufsicht gesehen werden sollten.

religiöser Hinsicht das Reich innerhalb zweier Dezennien auf äußerlich ganz neue, wenn auch innerlich längst vorbereitete Grundlagen gestellt wurde.

Die Wichtigkeit, die wir hienach, wenigstens vermutungsweise, der diokletianischen Zeit für den Stilwandel im allgemeinen beimessen müssen, läßt es unausweichlich erscheinen, die Reste des nicht minder wohldatierten Diokletianpalastes zu Spalato mindestens zu flüchtiger Vergleichung heranzuziehen. Die Bedeutung dieser Reste liegt zwar wesentlich auf dem Gebiete der Ornamentik und der Architektur; aber soweit Figurales darunter vorkommt, entspricht es vollkommen den Wahrnehmungen, die wir an der Basis vom Forum Romanum machen konnten. Es kommen hier hauptsächlich nur die Figuren, die den kleinen Gebälkkonsolen der Baptisteriumpforte unterlegt sind, und diejenigen des Frieses im Dom in Betracht. Von den ersteren erscheint namentlich die Viktoria an der linken Eckkonsole ganz flachgedrückt, mit eingegrabenen Faltenhöhlungen und steht somit den auf S. 76, Note, genannten figurierten Kapitälen aus Sta. Maria in Cosmedin zu Rom ganz nahe. Die Figuren des Frieses im Oktogon des Domes (Jagdszenen, Genien mit Masken und Porträtköpfen), der unterhalb des Kuppelgewölbes ringsumläuft, sind wegen ihrer Entfernung vom Beschauer und wegen der Dunkelheit des durch kein Fenster erleuchteten Innern[1] ganz in derselben skizzenhaften Weise behandelt, das heißt roh zubehauen und ohne Vollendung mit dem Bohrer belassen, wie die dem Beschauer abgekehrten Seiten an der römischen Basis und am

1 Das Licht konnte ursprünglich in den achteckigen Innenraum, der wohl zweifellos das Mausoleum des Kaisers gewesen ist, nur durch die Türe und die Lünette darüber eindringen; das Fenster, das jetzt einiges Oberlicht einläßt, wurde erst im siebzehnten Jahrhundert durchgebrochen und dabei ein Feld des Frieses zerstört. Trotzdem ist auch jetzt noch die Beleuchtung des Frieses so mangelhaft, daß die durch mich veranlaßten photographischen Aufnahmen von Wlha trotz der darauf gewandten Mühe nicht befriedigend ausfielen. Glücklicherweise ermöglicht es das weitausladende Gesimse über der unteren Säulenstellung, die den Eckwinkeln des Oktogons vortritt, den einzelnen Reliefs des Frieses näherzukommen, so daß ich über die Beschaffenheit desselben nicht bloß auf Grund von Autopsie, die sich in diesem Falle unzulänglich erweist, sondern auch auf Grund von Tastaufnahmen berichten kann.

Konstantinbogen. Tiere und Putten sind flachgequetscht und dabei an den Umrissen etwas unterschnitten, um sie als raumumflossen vom Grunde loszulösen. Zwei unter den Porträtköpfen des Frieses dürfen mit einiger Wahrscheinlichkeit den Anspruch erheben, die Bildnisse des Kaisers und seiner Gemahlin Prisca darzustellen.

Mit der vollzogenen Klärung des Werdeprozesses, dessen Endresultat uns im konstantinischen Relief vor Augen steht, erscheint nun die Bahn freigemacht, um an die folgende Entwicklung in der spätrömischen Periode und damit an unsere eigentliche Aufgabe heranzutreten. Am Eingange derselben erheben sich sofort Schwierigkeiten, die zur Gänze zu überwinden heute kaum möglich sein dürfte. Wer im Kunstwerk nicht ein äußerliches zufälliges Spielzeug, sondern den notwendigen Ausdruck eines bestimmten ästhetischen Wollens erblickt, kann von vornherein von einer Zeit, die im ethischen Wollen nach so verschiedenen Seiten wie den vom Heidentum und Christentum vertretenen auseinanderging,[1] auch im Kunstschaffen nichts anderes erwarten als vielfach ungleichartige, ja anscheinend gegensätzliche Erscheinungen. In der Tat künden alle Anzeichen davon, daß die bildende Kunst des vierten Jahrhunderts keinen streng einheitlichen Charakter zur Schau getragen, sondern sehr verschiedene Züge — antiquierte und der Zukunft angehörige — in sich vereinigt hat. Wir müssen mindestens bis in die Zeit des Theodosius stets darauf gefaßt sein, Werke anzutreffen, die wir ihrem Stilcharakter nach in eine entschieden heidnische, das ist in die vorkonstantinische Zeit zu versetzen versucht wären. Muß schon

[1] Allerdings wird die Kluft, welche das späteste Heidentum vom Christentum trennte, in der Regel weit überschätzt; schon der Umstand, daß Heiden und Christen den gleichen Volksstämmen und derselben allgemeinen Kultursphäre angehörten, sollte in dieser Hinsicht zur Vorsicht mahnen. Das letzte Ziel, dem die kulturellen Bestrebungen des Heidentums — mindestens von den Antoninen abwärts — zugewandt waren, ist im Grunde mit demjenigen des Christentums identisch gewesen. Heute wären wir doch weit genug von jenen Zeiten entfernt, um das alle damaligen Gegensätze umfassende Gemeinsame — den Zug nach Erlösung durch ein Transzendentes — als solches unbefangen anzuerkennen.

aus diesen Gründen eine klare Erkenntnis des Entwicklungsganges des Reliefs im vierten Jahrhundert auf die größten Schwierigkeiten stoßen, so fehlt es anderseits auch fast gänzlich an sicher datierten Denkmälern dieser Zeit. Wenn man von den Münzen absieht, die zwar ein über jeden Zweifel erhabenes, aber doch für tiefergehende Untersuchungen unzulängliches Bild der Entwicklung ergeben, so bleiben nur einige wenige Sarkophage übrig, von denen wiederum bloß ein einziger an sich selbst eine inschriftliche Datierung trägt, wobei aber gerade dieser einzige begründeten Zweifeln Raum läßt, ob er nicht schon früher entstanden ist als im Todesjahre des in der Inschrift genannten Bestatteten.

Am ehesten wird man die Entstehung des aus Sta. Costanza stammenden Porphyrsarkophages in der Sala a croce greca des Vatikans, der gemäß der Tradition einstmals die Reste der Konstantina, Tochter Konstantins des Großen, geborgen hatte, mit dem Todesdatum jener Dame (354 n. Chr.) als ungefähr gleichzeitig annehmen dürfen. Es treten uns daran (Fig. 30) grundsätzlich neue Züge entgegen, die für den spätrömischen Stil charakteristisch geworden sind; es liegt daher kein Grund zur Vermutung vor, daß in diesem Falle ein älterer Sarkophag benützt worden wäre, welche Möglichkeit in konstantinischer Zeit niemals außer Augen gelassen werden darf.

Vor allem fällt in ikonographischer Beziehung die Eigentümlichkeit auf, daß die figürlichen Beigaben nicht wie auf fast allen christlichen und heidnischen Sarkophagen der früheren Zeit in großen geschlossenen Kompositionen auftreten, sondern fürs erste einen mehr spielend-symbolischen Charakter (weinlesende und weinbereitende Eroten) an sich tragen und fürs zweite in den dekorativen Beigaben (Akanthus-, Reben- und Fruchtranken) so gut wie aufgehen.

Den künstlerischen Eindruck beherrscht aber vollständig das neue, von dem mittelkaiserlichen äußerlich so verschiedene Verhältnis zu Ebene und Raum, das sich in der scheinbaren Wieder-

herstellung der Grundebene ausspricht, ohne daß aber die Figuren, wie an der Diokletiansbasis (Fig. 28, 29), von gravierten Konturen eingerahmt wären. Es ist also nicht so sehr ein neues, sondern vielmehr ein uraltes Verhältnis, das die ganze frühere Antike beherrscht hatte und zu dem man, so scheint es auf den ersten Blick, wieder zurückzukehren Miene machte. Man darf nicht einwenden, daß wir es hier mit einer wesentlich dekorativen Füllung zu tun haben; denn der lateranische Pilaster (Fig. 20) oder der Musensarkophag der Villa Mattei (Fig. 26) haben uns hinlänglich darüber belehrt, daß auch die dekorative Flächenfüllung in der mittleren Kaiserzeit allmählich zur Ersetzung des Grundes zwischen den Figuren durch den Raum zwischen (aber noch nicht hinter) den Figuren übergegangen war. Die Durchführung der kubischen Vollräumigkeit (Dreidimensionalität) an der Einzelfigur — diese letzte Aufgabe der antiken Kunst — war damit auch in der dekorativen Skulptur zu ihrem vollkommenen Abschlusse gelangt; und nun erweckt die Reliefbehandlung des Konstantinasarkophags den Anschein, als ob man wieder in frühere, ja klassische Bahnen zurückgelenkt hätte. Bevor wir aber die neue Auffassung uns klar zu machen versuchen, muß die Behandlung der Figuren im einzelnen und als Komposition gewürdigt werden.

Fassen wir zunächst die einzelnen Figuren für sich ins Auge, so begegnen wir sofort Wahrnehmungen, die den engsten Anschluß an die bisher beobachtete Entwicklung herstellen. Die Figuren sind in eine breite Flachansicht projiziert, die Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen (namentlich die Gelenke) ohne nahsichtig-taktische Behandlung belassen, was den Eindruck der Aufgedunsenheit, Leblosigkeit und Roheit auf moderne Beschauer bedingt, die Haare skizzenhaft und dabei dennoch kleinlich detailliert (ein echt spätrömischer Widerspruch in sich), die Pupillen durch starre kreisförmige Gravüren bezeichnet; auch der Kontrast zwischen Hell und Dunkel ist vorhanden, aber nicht durch die am dunklen Porphyr wirkungslose Bohrung (das

Fig. 30. Rom, Vatikan. Sog. (Porphyr-) Sarkophag der Konstantina (aus Sta. Costanza).

ist Schatten), sondern im Gegenteil durch die glänzende Polierung der Oberfläche, das ist Licht hervorgerufen. Vom großen Topf bis zur kleinsten Blume ist jedes Motiv in möglichst klare und feste, ungegliederte und massige Umrisse gefaßt; die Ranken sind dicke Wülste, an die sich äußerlich die kleinlichen, aber peinlich scharf gezeichneten Zacken des Akanthusblattes ansetzen: während in der früheren Dekoration die Ranke durch rollende Blätter gebildet wurde, ist hier die massive Ranke das Prius geworden, an das sich bloß zur Detailbelebung die Blattzacken

anlegen. Das gleiche, von einem inneren Kontrast zeugende Streben nach wulstiger Massigkeit im ganzen bei zierlicher Detailbehandlung verraten die in der Masse leblosen, aber auf der Oberfläche peinlich gestrichelten Pfaue, das Lamm, die schematisch detaillierten Laubkränze des Deckels.

Was ferner die Komposition der Figuren anlangt, so ist sie im allgemeinen einheitlich symmetrisch und gibt sich schon dadurch allein als Ebenkomposition; doch fällt es auf, daß zum Beispiel die kleineren Ranken von den drei großen Akanthuseinrollungen der Langseite nicht mehr in dem reinen Kreisschwunge der klassischen Zeit abzweigen, sondern in einem fühlbar harten Winkel anstoßen. Man wird auch hier mit dem Vorwurfe der Barbarei rasch bei der Hand sein: sieht man aber das Gleiche an zahlreichen anderen spätrömischen Denkmälern wiederkehren (vergl. zum Beispiel die Rankenbildung auf der Schwertscheide des Konstantintropaeums* von Adamklissi[1] Fig. 31 a), so wird man zur Erkenntnis gelangen müssen, daß es sich hier um eine bewußte, gewollte Abweichung von der reinen Kreisform gehandelt hat. Die Absicht aber kann keine andere gewesen sein als die innere Verbindung zwischen Mutter- und Tochterranke, wie sie sich in dem gleichsam naturnotwendigen kreisförmigen Weiterrollen der klassischen Wellenranke aussprach, zu unterbrechen. Will man dies schon den Spätrömern nicht glauben, so wird man es den Chinesen zugestehen müssen, deren Rankenführung grundsätzlich nach dem

* Die Datierung des Monuments von Adamklissi in konstantinische Zeit ist von der Forschung heute gänzlich aufgegeben worden. Siehe darüber A. Furtwängler, Das Tropaion von Adamklissi und die provinzialrömische Kunst. Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wissensch., philosoph.-philolog. Klasse, XXII., S. 455—516; O. Benndorf, Jahreshefte I, S. 122 ff., VI, S. 247 ff. Ferner F. Studniczka, Tropaeum Traiani, Leipzig 1904; T. Antonesco, Le Trophée d'Adamclissi, Jassy 1905.

[1] Vgl. Tocilescu-Benndorf-Niemann: Das Monument von Adamklissi, Fig. 126. Indem sich die Ranken an die Ränder des Streifens anlegen und die Gabelenden der Rankenschößlinge mit ihren Spitzen an die Ranken anstoßen, wird der Grund in lauter kleine getrennte Teile zersplittert: auch dies eine ebensosehr unklassische als typisch spätrömische Weise, das Verhältnis zwischen Grund und Muster zu gestalten, worauf bei Erörterung der Goldschmiedearbeiten mit eingelegten Granaten noch zurückzukommen sein wird. — Vergl. auch S. 73.

gleichen schwunglosen Schema (Fig. 31 b) durchgeführt ist. Diese schwerfällige und des inneren Flusses entbehrende Rankenführung verliert aber sofort ihr Unnatürliches und Barbarisches, wenn wir darin den Ausdruck einer schon in der mittleren Kaiserzeit deutlich beobachteten Grundtendenz des spätantiken Kunstwollens erkennen: der bewußten Vernachlässigung der die Teile untereinander verbindenden Ebenrelationen, infolge der grundsätzlichen Tendenz auf vollkommene kubisch-räumliche Isolierung der Einzelform.

Eine Untersuchung der Detailbehandlung der Motive des Konstantinasarkophags ergibt also nicht allein nirgends eine Entfernung von der geraden Linie der vorangegangenen Entwicklung,

Fig. 31 a. Wellenranke vom Tropaeum zu Adamklissi.

Fig. 31 b. Chinesische Wellenranke.

sondern vielmehr eine zielbewußte Fortsetzung derselben. Diese Wahrnehmung ließe sich bis auf Einzelheiten erstrecken; hier sei nur erwähnt, daß die flachen dreikugeligen Träubchen in der Dekoration des Diokletianpalastes zu Spalato zu finden sind und desgleichen die starr blickenden massiv-ovalen Köpfe am Deckel. Und neben alledem soll ein Zurückgreifen auf die klassische Reliefauffassung einhergegangen sein? Das scheint schon äußerlich eine Unmöglichkeit; und in der Tat ist dieses Relief ebensowenig im klassischen Sinne als die Verflachung der Figuren im altägyptischen Sinne gemeint. Die Figuren sind allerdings weder in eine freie Raumsphäre (Nische) vor die Wand gestellt noch an der Peripherie von einer schattenden Furche umzogen, sondern erheben sich unmittelbar aus der ebenen Grundfläche. Aber schon der erste Blick erweckt im Beschauer die instinktive Empfindung, daß er es hier nicht mit der antiken Reliefauffassung zu tun hat. Die Figuren sind nicht aus der idealen Stofffläche

geboren, schräg im Dreiviertelprofil daraus hervorgewachsen, sondern auf den Grund sozusagen äußerlich aufgeklebt. Der Grund ist hier nicht mehr das künstlerische Komplement zur Form, dieser zur notwendigen Folie dienend, sondern ein der Form Fremdes, das sich selbständig zwischen die Figuren einschiebt. Mit einem Worte: der Grund ist Raum geworden. Man hat die letzte Konsequenz gezogen, auf welche die Entwicklung seit der hellenistischen Zeit hindrängte, da die Aufrechthaltung der altorientalischen und klassischen Auffassung vom Grunde mit einer optischen Aufnahme auf die Dauer unvereinbar war. In der früheren Kaiserzeit war dies noch durch ein namhaftes Festhalten an der taktischen Aufnahme ermöglicht worden; und bis zuletzt, bis ans Ende der mittleren Kaiserzeit, war es gelungen, durch die künstliche Umrahmung der Figur mit einer linearen Raumzone noch einen idealen Rest der Grundebene zu retten. Auch dies wird nun abgestreift: der Grund ist leerer Raum, aus welchem die Einzelformen in isolierter Vollräumigkeit herausragen. Damit war die Bahn für alle folgende Entwicklung, welche den Universalraum als das Maßgebende und Einheitbewirkende gesetzt hat, gebrochen. Die Spätrömer und ihre unmittelbaren Erben, die Byzantiner, haben aber diese Bahn selbst nicht mehr betreten: ihnen blieb die Einzelform nach wie vor die Hauptsache, das Ziel alles bildenden Kunstschaffens und das Substrat aller Einheit und damit aller erlösenden Wirkung im Kunstwerke, soweit diese fortan noch in der stofflichen Erscheinung gesucht wurde. Die Grundfläche ist ihnen zwar nicht mehr eine taktische, sondern eine optische gewesen; aber sie besaß bloß die Bedeutung eines Idealraumes, der nicht so sehr individuell und zufälligmomentan gesehen, als objektiv gedacht sein wollte: auch hier der für die spätheidnische und frühchristliche Kunst so charakteristische Appell an den klärenden, erlösenden Gedanken.

Im Anschlusse hieran läßt sich sofort eine Schlußfolgerung gewinnen, die für eine charakteristische Erscheinung der spätrömischen Zeit die Erklärung bietet. Es ist klar, daß die Auf-

fassung des Grundes als Raumes unter Festhaltung der Einzelfigur als des einzigen Objektes der künstlerischen Behandlung und Zentrums der künstlerischen Wirkung nur dann in völlig befriedigender Weise erreicht werden konnte, wenn im Relief möglichst wenige Figuren, in möglichster körperlicher Isolierung nebeneinander auftreten. So werden wir das Problem an den ravennatischen Sarkophagen gelöst finden. Wie aber, wenn eine größere Anzahl von Personen in unmittelbare Berührung, d. h. wechselseitige Deckung, untereinander gebracht werden mußte? Für die klassische Kunst hatte dies keine Bedenken mit sich geführt; diese durfte trotz ihrer grundsätzlichen Verleugnung des Raumes zwischen den Figuren Raumrelationen herstellen, die gleichwohl als Ebenrelationen erschienen, weil schon das Vorhandensein der ideal-stofflichen Fläche des Grundes den Beschauer schließlich alle Raumrelationen in Ebenrelationen umsetzen ließ. Anders die spätrömische Kunst; für sie war die freie Fläche zwischen den Figuren nicht mehr Grund sondern Raum, und die Berücksichtigung der Raumrelationen unter den Figuren hätte für sie somit auch eine gesteigerte Berücksichtigung der Raumintervalle zur notwendigen Folge haben müssen, während es ihr doch bloß um die Einzelformen zu tun war. Dem ist die spätrömische Kunst in der Weise ausgewichen, daß sie überall dort, wo viele Figuren anzubringen waren, eine Reihe solcher in möglichster Breite in den Vordergrund gestellt, die übrigen aber in dichte Reihen dahinter postiert hat, so daß diese durch die vorderen Figuren bis auf den Kopf (und wenige andere Details) gedeckt wurden und aller freie Grund zwischen den Figuren beseitigt erschien.

Das Verhältnis zwischen Figuren und Grund zeigt somit in der spätrömischen Kunst jenes Auseinandergehen in Extreme, das uns bereits seit der mittleren Kaiserzeit so vielfach begegnet ist: entweder ein überreicher Grund (Raum) bei wenigen Figuren oder womöglich Beseitigung jedes sichtbaren Grundes durch unendliche Deckung der Figuren. — Am Konstantinasarkophag

lag in dieser Richtung keine Schwierigkeit vor, weil alle Figuren (und selbstverständlich alle dekorativen Details) ohne wechselseitige Raumrelationen nach der Tiefe nebeneinandergestellt werden konnten. Die Figuren stehen untereinander nur in Ebenrelationen (rechts und links). Jede Figur für sich ein kubisch-räumliches, ringsum geschlossenes Individuum, das aus dem Luftraume zwar in flacher Projektion, wie es der Fernsicht entspricht, aber in scharfer Dreidimensionalität herausragt.

Gegenüber dem Porphyrsarkophage der Konstantina steht in der Sala a croce greca ein anderer aus dem gleichen Steinmaterial und von der gleichen Größe und Gestalt (Fig. 32). Er soll einstmals die Reste der heiligen Helena, der Mutter Konstantins des Großen, umschlossen haben und in deren Mausoleum (Torre Pignattara) vor der Porta Maggiore gestanden sein. Das wird wohl alles seine Richtigkeit haben: die Frage ist nur, ob der Sarkophag für die heilige Helena, das heißt zu Zeiten Konstantins des Großen gearbeitet worden ist.

Daß die Reliefauffassung, die sich hier offenbart, mit derjenigen des Konstantinbogens und des Konstantinasarkophags unmöglich in Einklang gebracht werden kann, liegt auf der Hand; dieses Hochrelief kann auch kaum der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehören. Die Lust, mit welcher die Gliedmaßen der Figuren frei bewegt erscheinen, das Streben nach Abwechslung in den Wendungen, nach Wiedergabe des psychischen Ausdruckes in den Mienen der Gefangenen,[1] das sind alles Dinge, denen die Kunst seit dem dritten Jahrhundert geradezu absichtlich aus dem Wege gegangen ist. An Stelle des Eingesunkenseins im Raume ein taktisches Herausspringen aus dem Grunde, das geradezu einen (für hadrianische Zeit nicht

[1] Man beachte zum Beispiel, wie von den vier schreitenden Gefangenen der Schmalseite der hinterste sich noch aufrechthält und zuversichtlich nach der Heimat, aus der er in die Sklaverei hinweggeführt wird, zurückblickt, die folgenden Gestalten in stufenweiser Steigerung das düstere Zukunftslos immer deutlicher ahnen, der vorderste endlich in voller Hoffnungslosigkeit vorgebeugt das Haupt niedersenkt.

Fig. 32. Rom, Vatikan. Sogenannter (Porphyr-) Sarkophag der heiligen Helena.

überraschenden) Rückfall in den Hellenismus bedeutet: anstatt der entschiedenen Vorherrschaft der Vertikalen und Horizontalen zahlreiche rhythmisch verbindende Diagonalen; selbst die Politur des Porphyrs erzeugt hier nicht das unruhige Flimmern wie am Konstantinasarkophag. Und hat sich niemand gefragt, was denn auf einem Sarkophage der heiligen Helena die Kriegsszenen zu bedeuten hätten; wer denn der auf der Langseite vorausprengende Feldherr ist, auf den der hockende Krieger darunter bedeutungsvoll hinweist, und dessen Pferd in auszeichnender

Weise von einem Knechte am Zaume geführt wird? Da es offenbar nicht Konstantin ist, der hier dargestellt erscheint, so bleibt kaum anderes übrig, als den eigentlichen ursprünglichen Destinatär des Sarkophages darin zu vermuten. Sein bärtiger Kopf legt allein schon nahe, ihn in der Zeit zwischen Hadrian und Diokletian zu suchen: im übrigen spricht alles eher für den Anfang als für das Ende dieser Periode. Das einzige Denkmal, das sich hinsichtlich der Komposition zur Seite stellen läßt, ist die Basis des Antoninus und der Faustina im Giardino della Pigna des Vatikans.

Die Anwendung des Porphyrs ist nicht unerhört in dieser Zeit; aus der Villa Hadrians wissen wir, in welchem Umfange man damals bereits von farbigen harten Steinsorten Gebrauch gemacht hat. Dazu gesellt sich als höchst bedeutsamer Umstand, daß die Pupillen an keiner Figur graviert sind, wie dies an zeitgenössischen (nicht mythologischen) Figuren seit Marc Aurel nahezu ausnahmslos der Fall gewesen ist. Nur die Pferde haben in ihren verhältnismäßig großen Augapfeln ein Bohrloch erhalten, und dies ruft uns die Beobachtung ins Gedächtnis, daß die Gravierung der Pupille im zweiten nachchristlichen Jahrhundert zuallererst an Kolossalbüsten (Antoninus Pius im Capitolinischen Museum) und an lebensgroßen Porträtköpfen, das heißt an besonders groß gestalteten Augen entgegentritt, an denen die optische Leblosigkeit des glatten Augapfels naturgemäß am störendsten (weil am wenigsten durch die Lider maskiert) auffallen mußte. Nach alledem werden wir in dem Helenasarkophag eine Arbeit etwa aus der Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts zu erkennen haben, die in den dreißiger Jahren des vierten Jahrhunderts dazu bestimmt wurde, die Reste der Mutter Konstantins des Großen aufzunehmen. Wie ein im vierten Jahrhunderte gearbeiteter Porphyrsarkophag ausgesehen haben muß, lehrt uns eben der vorhin betrachtete der Konstantina, der offenbar seine äußere Gestalt nach dem für die Großmutter benützten Vorbilde erhalten hat, dazu aber freilich

einen Reliefschmuck, der von jenem verschiedener nicht gedacht werden kann.[1]

Ein Punkt bleibt hiebei noch aufzuklären: wie konnte das vierte Jahrhundert von Kunstwerken Gebrauch machen, die einem von seinem eigenen so verschiedenen Kunstwollen entsprungen waren? Liegt darin nicht ein Widerspruch gegen die dieser ganzen Untersuchung zugrunde liegende Überzeugung, daß jede Zeit ihr eigenes unabhängiges, weil in allen übrigen gleichzeitigen Kulturverhältnissen wurzelndes Kunstwollen besitzt? Vor allem ist die Tatsache selbst als richtig nachzuweisen: das vierte Jahrhundert hat in ganz unzweifelhafter Weise ältere Kunstdenkmäler für seine laufenden Zwecke verwendet. Es genügt hiefür den Konstantinbogen zu zitieren; des ferneren die

[1] Diese meine Anschauungen über die Entstehungszeit des Helenasarkophags habe ich zum ersten Male im Juni 1899 in einer Sitzung des Eranos Vindobonensis vor einem größeren Publikum geäußert, nicht ohne damals von seiten eines Vertreters der klassischen Archäologie lebhaftem Widerspruche zu begegnen. Da der Sachverhalt hienach doch nicht allen so klar und auf den ersten Blick überzeugend wie mir selbst zutage zu liegen schien, glaubte ich die Frage vor ein größeres dabei interessiertes Forum bringen zu sollen, als das sich mir die erste Sektion des im April 1900 zu Rom abgehaltenen Kongresses für christliche Archäologie darbot. Mein bezüglicher Vortrag, in dem ich lediglich das bereits ein Jahr früher in Wien Gesagte wiederholt habe, ist hiebei nicht allein auf keinen Widerspruch gestoßen, sondern es wurde mir überdies mitgeteilt, daß inzwischen ein Skriptor der vatikanischen Bibliothek, Herr Monaci, den Helenasarkophag zum Gegenstande seines Studiums gemacht und hinsichtlich dessen Entstehung zu den gleichen Resultaten gelangt wäre; die Abhandlung des Herrn Monaci, für welche das Archivio romano per la storia patria in Aussicht genommen war, konnte ich für diese Publikation nicht mehr verwerten, da sie mir bis zum Augenblicke der Drucklegung nicht zu Gesicht gekommen ist.

Der Helenasarkophag wurde unter Papst Pius VI. einer langwierigen Restauration unterzogen. Auf diese gehen wohl vor allem die lagernden Engelsfiguren auf dem Deckel zurück. Aber auch die Büsten in den Ecken der beiden Langseiten — angeblich Helena und Konstantin — möchten von der Restauration herrühren, denn die Behandlung der Augen (ohne gravierte Pupillen) sowie diejenige der Haare paßt weder für die konstantinische noch für die antoninische Zeit; die Frisur der Dame ist vielmehr diejenige der Julia Mammaea (erstes Drittel des dritten Jahrhunderts). Da schon Helbig und Bernoulli beobachtet haben, daß die Struktur des Porphyrs, aus dem die (eingesetzten) Büsten gearbeitet sind, von derjenigen des übrigen Materials etwas abweicht, gewinnt es in der Tat Wahrscheinlichkeit, daß die beiden Büsten am Ende des vorigen Jahrhunderts auf gut Glück ergänzt worden sind, wofür auch das moderne Profil der beiden Köpfe spricht. — Bevor aber diese letztere Frage endgültig entschieden werden könnte, müßten durch eine gründliche Untersuchung die alten Teile gegenüber den neuen festgestellt werden. An den Reliefiguren der Reiter und Gefangenen ist diese Unterscheidung leichter zu fällen; hier ist uns in allem wesentlichen der alte Zustand erhalten, und dieser weist wie oben gesagt, entschieden in das zweite Jahrhundert n. Chr.

mehrfach bezeugte Verwendung von älteren Bauteilen (namentlich Säulen) für christliche Kirchen, und vor allem jenen Massenraub von Statuen aus allen Provinzen des Reiches, die Konstantin der Große nach Konstantinopel schleppen und dort zum Schmucke der Straßen, Plätze und öffentlichen Gebäude aufstellen ließ.

Es kann kaum verwundern, daß man in solchem Gebaren wiederum nichts als Barbarei und Einbekenntnis des eigenen Unvermögens erblickt hat; hätte man aber dabei nur moderne Zustände, wie sie in Deutschland vor kurzem allgemein waren und zum Teile noch heute herrschen, vergleichend herangezogen, so hätte man entweder die moderne Antiquitätensammlerei ebenfalls für ein Symptom der Barbarei erklären oder aber eine glimpflichere und vor allem eine sachgerechtere Beurteilung Platz greifen lassen müssen. Es ist richtig, daß eine Zeit, die vom Kunstwerke in taktisch-nahsichtiger Weise angeregt sein will, kein zeitfremdes Denkmal hiefür brauchen kann. Anders steht es in einer Zeit, die den Dingen lediglich eine optisch-fernsichtige Betrachtung widmet, denn diese faßt hauptsächlich das Ganze ins Auge und kann über das für sie störende taktische Detail hinwegsehen. Das gleiche gilt von einer Zeit, die vom Kunstwerke nicht so sehr die Befriedigung durch die materielle Erscheinung als durch den Inhalt, die Vorstellung, die darin ihre Versinnlichung gefunden hat, fordert: eine solche Zeit wird die materielle Erscheinung überwiegend bloß als farbigen Augenreiz, als koloristische Anregung empfinden und darum über die Details der Formgebung hinwegsehen. Beides trifft nun für die konstantinische Zeit zu: sowohl die optisch-fernsichtige Aufnahme der Dinge als die einerseits inhaltstendenziösen, anderseits — soweit die materielle Erscheinung dabei unvermeidlichermaßen in Betracht kam — koloristischen Ansprüche, die sie an das Kunstwerk gestellt hat. Es leidet darum keinen Zweifel, daß die konstantinische Zeit auch ihr eigenes Kunstwollen entfaltet hat: und daß dieses seinen ganz positiven Inhalt gehabt hat, dürfte

bereits hinlänglich klar geworden sein. Aber mit der Natur dieses Kunstwollens war es ebenso wie mit dem halbverflossenen modernen verträglich, Denkmäler eines älteren, verschiedenen Kunstwollens zu genießen, wobei der künstlerische Reiz freilich in ganz anderen Richtungen gesucht wurde, als diejenigen waren, welche einst den Urhebern dieser Denkmäler vorgeschwebt hatten.

Die beiden anderen Sarkophage, welche einige Anhaltspunkte für eine Datierung darbieten, sind sogenannte altchristliche, das heißt mit Reliefdarstellungen aus dem christlichen Vorstellungskreise ausgestattet. Beide sind aus Marmor gearbeitet; der eine ist der Sarkophag des Junius Bassus († 359 n. Chr.) in den vatikanischen Grotten (Fig. 33); den andern, der gegenwärtig in der Capella della Pietà zu St. Peter aufgestellt ist, hat man auf Grund einer am Äußeren der Fundstätte angebracht gewesenen Inschrift auf Petronius Probus (Konsul 371 n. Chr.) und dessen Gemahlin Anicia Proba beziehen zu sollen geglaubt. Von besonderer, ja verhängnisvoller Bedeutung ist der erstere Sarkophag geworden, der an der schmalen Leiste über dem Gebälke der vorderen Langwand eine auf den Tod des darin Bestatteten bezügliche und durch Angabe der Konsuln des betreffenden Jahres eine genaue Datierung ermöglichende Inschrift trägt. Daß der Sarkophag unmittelbar zu dem Zwecke, den verstorbenen Junius Bassus aufzunehmen, oder doch wenigstens kurz vorher gearbeitet worden sei, scheint bis jetzt niemand in Zweifel gezogen zu haben. Man hat vielmehr diesen Sarkophag, der nach modernen Geschmacksbegriffen einer der bestgearbeiteten unter allen erhaltenen römisch-altchristlichen Sarkophagen ist, zum Ausgangspunkte der römischen Sarkophagskulptur gemacht und im allgemeinen (mit höchst vereinzelten Ausnahmen) alle übrigen erhaltenen Denkmäler dieser Klasse, weil sie nach modernen Begriffen schlechter gearbeitet schienen, später, das heißt nach 359, entstanden sein lassen. So ist man schließlich dazu gekommen, das Gros der römisch-altchristlichen

Sarkophage in die zweite Hälfte des vierten und in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts zu versetzen. Diese Meinung teilt auch der Verfasser des Kataloges der für diese Frage ausschlaggebenden lateranischen Sammlung altchristlicher Skulpturen, Professor Johannes Ficker, freilich nicht ohne die Schwierigkeiten hervorzuheben, denen eine Klassifikation der römisch-altchristlichen Sarkophage dermalen noch begegnet. Unserem Dafürhalten nach wäre der wesentlichste Teil der Schwierigkeiten beseitigt, wenn man die fatale Datierung des Junius Bassus-Sarkophags ins Jahr 359 n. Chr. fallen ließe und sich auch in diesem Falle einen älteren Sarkophag in Verwendung gezogen dächte, wofür schon die ungewöhnliche und auch ungeeignete Stelle spricht, an welcher die Inschrift eingefügt wurde.

Wie man sich zum Ersatze dafür die Entwicklung der altchristlichen Sarkophagskulptur im einzelnen vorzustellen hätte, kann im Rahmen dieses Werkes nicht des näheren auseinandergesetzt werden; ich muß mich daher auf folgende Andeutungen beschränken. Daß zu der gleichen Zeit, als die Sarkophagskulptur bei den Heiden in größter Blüte stand (also zwischen Marc Aurel und Konstantin), auch die Christen davon Gebrauch gemacht haben, ist auf Grund einzelner Denkmäler von offenbar vorkonstantinischem Stilcharakter (namentlich des Sarkophags von der Via Salaria im Lateran) schon seit Jahren allseits zugegeben. Damit ist der vielfach begegnende Einwand, daß vor dem Mailänder Edikt die äußerliche Möglichkeit für die Entstehung einer christlichen Sarkophagskulptur gemangelt hätte, durch Tatsachen widerlegt. Es ist auch nicht einzusehen, warum in der Zeit zwischen dem Regierungsantritte des Gallienus und Diokletians letzten Regierungsjahren, in welcher das Verbot des christlichen Kultus so gut wie ein lediglich formelles gewesen ist, in der Residenz des Kaisers sich stolze Basiliken erheben, und selbst unter dem Hofgesinde Christen ungescheut ihrem Bekenntnisse leben durften, — warum in solcher Zeit die Christen sich den so allgemein begehrten und geschätzten

Fig. 33. Rom, Vatikanische Grotten. Marmorsarkophag des Junius Bassus.

Luxus einer Sarkophagskulptur versagt haben sollten? Wenn wir nun wahrnehmen, daß christliche Sarkophage wie Fig. 34 mit heidnischen gleich Fig. 26 und 27 einzelne völlig charakteristische Züge gemein haben, und daß selbst solche Sarkophage, die wie Fig. 35 angeblich den Schluß der ganzen Entwicklung bezeichnen und erst im fünften Jahrhundert entstanden sein könnten, den Konstantinreliefs noch in ganz wesentlichen Punkten nahestehen, so wird man wohl berechtigt sein, das hinderliche Datum von 359 aus dem Wege zu räumen und eine zusammenhängende Entwicklung der christlichen Sarkophagskulptur schon vor der Mitte des vierten Jahrhunderts, zum Teile parallel mit der heidnischen Sarkophagskulptur der mittleren Kaiserzeit einsetzen zu lassen.[1]

1 Von dem Sarkophag des Junius Bassus, von welchem die beste Gesamtansicht derzeit der Lichtdruck zu Grisars Aufsatz darüber in der Römischen Quartalschrift 1896, Taf. V, VI, bietet und welcher seit einiger Zeit wegen Unzugänglichkeit der vatikanischen Grotten der Forschung so gut wie entzogen ist, bereitet Mons. de Waal in Rom eine Publikation vor, deren Erscheinen zu Ostern 1900 als unmittelbar bevorstehend angekündigt wurde.* Der Güte desselben Prälaten verdanke ich es, daß mir zu Ostern 1899 Gelegenheit gegeben wurde, den Sarkophag etwa zehn Minuten lang beim Lichte einer Fackelkerze besichtigen zu dürfen; ein zweitesmal habe ich ihn anläßlich des diesjährigen (1900) Kongresses für christliche Archäologie flüchtig zu Gesicht bekommen. Eine in so knapper Zeit vollzogene Beschau reicht natürlich nicht hin, um die sich an diesem grundwichtigen Denkmal aufdrängenden Fragen auch nur zum Teile mit Sicherheit beantworten zu können. Es ist ein Säulensarkophag wie Fig. 26; die Säulen sind hier noch freier vor die Wand gestellt, so daß die Figurengruppen darinnen geradezu Freigruppen unter Tabernakeln zu bilden scheinen und ihre dreidimensionale Raumausfüllung nicht erst durch teilweises Heraustreten aus den Nischen (oben mit geradem Gebälke, unten mit flachen Segmentbogen und Giebeln) zu beweisen brauchen. Auch die von Grisar so ansprechend erklärten Zwickelfiguren sind gemäß der von den Konstantinreliefs her bekannten Raumkomposition durch Unterhöhlung der Umrisse als freiräumlich hingestellt. Innerhalb jeder Gruppe herrscht eine strenge Linienkomposition, in welcher die Vertikalen und Horizontalen überwiegen, aber auch die Diagonalen nicht fehlen; letzteres in einer auffallend äußerlichen Auffassung des Linienschemas in Petri Gefangennahme, wo Petrus umzufallen droht; eine ähnliche Schrägstellung findet sich übrigens auch am äußersten rechtsseitigen Apostel der Vorderwand des Liberiussarkophags in Ravenna (Fig. 39), wie denn überhaupt der Junius Bassus-Sarkophag sowohl in der bequemen Säulenteilung als in der Neigung zu strenger Ebenkomposition, den zahlreichen ausgesprochenen Kontraposten und einer trotz aller optischen Grundauffassung verhältnismäßig taktischen Draperiebildung eine

* Seitdem erschienen: A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter. Rom 1900. Siehe ferner von demselben Autor: Zur Chronologie des Bassus-Sarkophags in den Grotten von St. Peter. Römische Quartalschrift, 1907, XXI, S. 117—134.

Besser als der Junius Bassus-Sarkophag ließe sich derjenige des Probus[1] mit der Zeit, der man ihn zuweisen zu sollen glaubt (den siebziger bis achtziger Jahren des vierten Jahrhunderts), vereinigen. Seine Ebenkomposition ist trotz der säulengetrennten Nischen, in welche die Figuren verteilt sind, im Grunde mit derjenigen des Konstantinreliefs (Fig. 14) identisch. Die in den Nischen paarweise angeordneten Jünger beziehen sich nämlich nicht allein auf der Vorderseite, sondern auch auf beiden Schmalseiten ausnahmslos (mit geringen Abwechslungen) auf den in dem mittleren Interkolumnium der Vorderseite auf erhöhtem Platze zwischen Petrus und Paulus stehenden Christus. Die Komposition der Figuren selbst ist in möglichst starre, isolierte, längliche Viereckumrisse gebannt; nur die Kopfwendung und teilweise der erhobene Arm (wie am Konstantinrelief) deutet die Richtung an, in welcher die Aufmerksamkeit der Figuren festgehalten ist. Das will besagen, daß es dem Künstler vor allem darauf angekommen ist, die innere Bewegung der Figuren zum Ausdruck zu bringen, die äußere aber daneben auf ein Minimum zu beschränken und nur soweit (als notwendiges Übel) zuzulassen, als es unumgänglich nötig schien, um die innere Bewegung der Figuren dem Beschauer überhaupt zu Bewußtsein zu bringen. Diese echt spätrömische Bevorzugung der inhaltlichen Tendenz, das heißt des äußeren Zweckes im Kunstwerke geht begreiflichermaßen Hand in Hand mit einer wachsenden Sorglosigkeit in der Beobachtung der natürlichen taktischen Verbindungen der Teile (Glieder, Falten) untereinander. Namentlich das Verlassen des Kontraposts zugunsten einer mehr neutralen Beinstellung (der gekrümmten zugunsten der geraden Linie) tritt an den Reliefs dieser Sarkophage unverkennbar zutage.

Verbindung zwischen den römischen und ravennatischen Sarkophagen herstellt. Auch die Putten an den Schmalseiten des Junius Bassus-Sarkophags sind (nach modernem Geschmacke) weit besser gearbeitet als diejenigen des Konstantinasarkophags, und beweisen damit ihre Zugehörigkeit zu einem früheren Stadium der Entwicklung.

1 Vergl. Busiri-Vici, La colonna Santa ed il Sarcofago die Probo Anicio, wo auf Taf. 2 die Vorderwand in Lichtdruck, Taf. 3 die übrigen Wände in Linienzeichnung wiedergegeben sind.

Während die römischen Säulensarkophage den Übergang zu den ravennatischen herstellen, wird der eigentliche weströmische Typus durch Denkmäler gleich Fig. 34 (aus San Paolo fuori le mura, jetzt im Erdgeschoßzimmer des lateranischen Museo cristiano) repräsentiert. In der Einschaltung der freien Raumsphäre (seichten Nische) zwischen Figuren und Grund erkennen wir das System der Konstantinreliefs, das wir als Abschluß der mittelrömischen Entwicklung kennengelernt haben. Mit heidnischen Werken gleich dem Adonissarkophag (Fig. 25) erscheint der in Rede stehende durch die zyklische Komposition verknüpft, welche Szenen aus verschiedener Räumlichkeit und Zeitlichkeit in ein Bild zusammenfaßt, wie denn zum Beispiel die rechts oben rings um einen Tisch versammelte Pilatusgruppe erst durch den knieenden Isaak der benachbarten Opferszene abgeschlossen wird. Die Einheit erscheint einmal durch die bekannten Mittel der Ebenkomposition herbeigeführt, daneben aber auch in einem sehr wesentlichen, von nun an immer größere Bedeutung gewinnenden Maß durch ein Nichtkünstlerisches, weil Immaterielles: die Idee, welche alle auf der Wand vereinigten Figurengruppen dem christlichen Beschauer unter dem gemeinsamen Gesichtspunkte von Garantien für die Erlösung erscheinen läßt (wie ähnliches schon von spätheidnischen Kompositionen, wie dem Adonissarkophag Fig. 25 vermutet werden muß). Was aber diesem Sarkophag den Charakter eines Unikums verleiht, ist die bis zu einem gewissen Grade vollendete Raumkomposition in der bereits erwähnten Pilatusgruppe.

Es wurde im Laufe der vorangegangenen Untersuchung öfter darauf hingewiesen, daß die antike Kunst niemals, selbst nicht in der früheren römischen Kaiserzeit, zu einer wirklichen Raumkomposition gelangt ist. Angesichts der in Rede stehenden Pilatusgruppe läßt sich das Vorhandensein einer Raumkomposition, welche die Figuren im freien Raume isoliert, aber zugleich unter einheitlichem Gesichtspunkte zu einem höheren Raumganzen verbunden sein läßt, nicht weiter ableugnen. Da ist wirkliche »Respiration«, greifbare Luftzirkulation zwischen in der Ebene

Fig. 34. Rom, Lateran. Marmorsarkophag aus San Paolo fuori le Mura.

isolierten und doch in eine optische Fläche komponierten Figuren! So nahe war man am Ausgange der Antike dem Durchbruche der antiken Schranke, dem bewußten Übergange zu einer wirklich modernen Raumauffassung; und doch war es offenbar der vereinzelte Wurf eines vereinzelten (leider, wie dies für die ganze späteste Antike charakteristisch ist, anonym gebliebenen) Meisters, der kühn genug war, aus der Richtung seiner Zeit extreme, weit voraneilende Konsequenzen zu ziehen. Schon die Pilatusgruppe des Junius Bassus-Sarkophags, die offenbar nach dem gleichen Grundschema komponiert ist, zeigt dieses gleichwohl beträchtlich vereinfacht und gerade des frappierenden Figurenhemizykels entkleidet. Man verlangte offenbar noch nicht nach Lösung solcher Probleme: die Zeit hiefür sollte erst fast ein Jahrtausend später, bei Entstehung der Naumburger Skulpturen (Abendmahl) wiederkehren.

Man hat gefragt, was der Mann zu bedeuten habe, der neben Pilatus sitzt und von dem die Evangelien nichts berichten. Man hätte ebensogut fragen können, was die Mehrzahl der Figuren zu bedeuten habe, die hinter den vorderen im Hintergrunde nur mit dem Kopfe sichtbar werden. Sowie diese letzteren bloß eine rein künstlerische Funktion — der deutlicheren Isolierung der vorderen Hauptfiguren innerhalb der Ebene — zu erfüllen haben, ist auch die Rolle des Begleiters des Pilatus lediglich aus einer Absicht der Komposition hervorgegangen: einen packend raumwahren Halbkreis um das Tischchen herum herzustellen. Schon das fast kokette Emporziehen des Beines, um dessen Knie der Mann beide Arme stützend herumgelegt hat, beweist die Lust des Künstlers, der die Gruppe entworfen hat, an der Lösung rein künstlerischer Probleme. Für diese echt antike Freude an der materiellen Erscheinung war aber in der nächsten Folgezeit kein Platz mehr. Dieses Herantreten an die Lösung des modernen Raumproblems steht, wie sich zeigen wird, im vierten Jahrhundert nicht völlig vereinzelt da; aber vom fünften Jahrhundert an, in der ausgesprochenen spätrömischen Kunst, ist keine Spur mehr von solchen Neigungen zu entdecken. Was man fortan

an den Werken der Figurenkunst sucht, ist überwiegend der auf ein Transzendentes bezügliche Inhalt und weniger die materielle Formerscheinung als solche. Die Wendung hat nicht die zum endgültigen Siege gelangte christliche Anschauung an und für sich herbeigeführt (denn die Spätheiden bewegten sich nicht minder in dem gleichen Anschauungskreise), sondern die strengere, einseitig ethisch-dogmatische Richtung, welcher die christliche Welt vom Ende des vierten Jahrhunderts an zuzuneigen begann. Vieles, was im dritten Jahrhundert noch Lehre gewesen war, im vierten mindestens geduldet wurde, hat im fünften Jahrhundert in der christlichen Welt keinen Bestand mehr haben können.

Von Einzelheiten fallen an Fig. 34 besonders die schräg eingeschnittenen, regelmäßig geschwungenen und gereihten Falten auf, die wir von den heidnischen Sarkophagen Fig. 26 und 27 her kennen. Die Köpfe erscheinen in der Nahsicht schematisch und flüchtig, bei optischer Aufnahme aus entsprechender Entfernung von individuell-momentaner Wirkung. Die äußeren Bewegungen sind auch hier sehr gemäßigt, so daß hauptsächlich das innere Leben an den Figuren zum Ausdrucke gelangt; der scharfe Seitenblick des Pilatus versetzt uns geradezu in die Mitte des dritten Jahrhunderts, in welche Zeit man wohl am liebsten die Erfindung des Ganzen verlegen möchte, wenn auch dieser Sarkophag selbst einige Jahrzehnte später gearbeitet sein mag. Kontraposte sind noch keineswegs unterdrückt; ebenso wird Abwechslung in den Stellungen angestrebt, und zwei Figuren (oben Moses im kontrapostischen Gegenüber zu Abraham, unten Christus in der Blindenheilung) sind zu Dreiviertel von rückwärts zu sehen.[1]

1 Dieser Lust der mittelrömischen Künstler, ihre vollräumigen Figuren von allen Seiten und namentlich von der Rückseite dem Beschauer vorzuführen, hat in einer geradezu auffallenden Weise der Meister der sogenannten marcaurelischen Reliefs am Konstantinbogen gefrönt; es ist nicht zufällig, sondern in einem bestimmten Parallelismus des Kunstwollens begründet, wenn man dadurch an das italienische Quattrocento erinnert wird, und höchst lehrreich zu beobachten, worin sich beide Ausdrucksweisen trotz der angedeuteten Verwandtschaft grundsätzlich unterscheiden (nämlich im Verhältnisse zum freien Luftraum, den das römische Relief nach Kräften ignoriert, das italienische innerhalb gewisser Grenzen bereits als gleichberechtigt mit den stofflichen Figuren behandelt).

Auch den beiden Porträtköpfen mangelt noch jene Tendenz auf starr kristallinische Frontansicht, wie sie seit Konstantin üblich wurde, ihre Haare sind noch nicht peinlich gestrichelt, sondern nach Art des dritten Jahrhunderts in freierer Lagerung skizziert: nicht minder sprechen die Bärte für die Zeit vor Konstantin, unter welchem für vornehme Personen die Bartlosigkeit guter Ton geworden ist. Nur die Tendenz auf völlige Überführung der Figuren vom Grunde in den Raum, ferner die Neigung zur Massigkeit der Umrisse, Vernachlässigung der Gliederung in den Gelenken und im Nackten überhaupt, verrät die Nähe der konstantinischen Epoche.

Die Schlußphase der Entwicklung des geschilderten Sarkophagtypus bezeichnet Fig. 35 (im Treppenkorridor des lateranischen Museums), den man nach der bisherigen Annahme in das fünfte Jahrhundert versetzen müßte. Die Komposition der verräumlichten und isolierten Figuren im ganzen ist aber noch völlig diejenige der konstantinischen Zeit; auch im einzelnen finden wir da und dort die gleiche kurze und gedrungene Körperbildung der Figuren, begegnen wir ferner an den Falten, Haaren, Augen noch der bekannten fernsichtigen skizzenhaften Andeutung, allerdings ins Extreme gesteigert, was sich auch in den Porträtbrustbildern verrät. Aber die Beobachtung der natürlichen verbindenden Ebenrelationen (vor allem der Proportionen) der Teile untereinander hat in fühlbarer Weise nachgelassen, was wir heute als Unschönheit und Roheit zu bezeichnen pflegen. Die Einheit ruht jetzt fast ebensosehr als in den sinnfälligen Faktoren des Linien- und Schattenrhythmus in dem der reinen Gedankensphäre angehörigen Faktor der religiösen Erlösungsidee, welche die unterschiedlichen Szenen zu einem Ganzen verknüpfen heißt. Die materielle Erscheinung ist dabei anscheinend nur Mittel für die Erreichung eines äußeren tendenziösen Zweckes geworden. Inhalt und Form dünken uns auseinandergefallen, wie Materie und Geist in der spätheidnischen und frühchristlichen Anschauung; das Übergewicht aber

Fig. 35 und 36. Rom, Lateran. Marmorsarkophage.

scheint uns der Inhalt über die Form in der Kunst wie der Geist über das Fleisch in der Philosophie und Religion zu behaupten.

Nach alledem muß es in hohem Grade unwahrscheinlich bezeichnet werden, daß irgendeiner der stadtrömischen Sarkophage, welcher noch den konstantinischen Reliefstil befolgt (das sind so ziemlich alle mit Ausnahme des Sarkophags der Konstantina) aus dem fünften Jahrhundert stammte. Die einzigen mit leidlicher Bestimmtheit datierbaren Sarkophage des fünften Jahrhunderts — diejenigen aus dem Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna, sämtlich (drei an der Zahl) aus der ersten Hälfte des genannten Jahrhunderts — enthalten in ihren Wandreliefs nur mehr ornamentale und symbolische Motive, aber keine erzählend figuralen Darstellungen mehr. Ich nehme an, daß auch in Rom die Figuralskulptur in Stein, soweit religiöser Inhalt dabei in Frage kam, von Honorius ab so gut wie aufgehört hat; dem Bedürfnisse nach geistiger Lehre und innerer Auferbauung, das an Stelle des früheren künstlerischen Sinnes für die monumentale stoffliche Erscheinung getreten war, entsprachen besser die kleinen Elfenbeintafeln (wie in der Malerei die Miniaturbilder in den Handschriften) mit ihren reichhaltigen Zyklen der auf die Erlösung bezüglichen biblischen Ereignisse.

Diese »rohesten« Sarkophage gleich Fig. 35 bezeichnen aber zugleich auch für die antike Skulptur die letzten Ausläufer derjenigen Kunstweise, die man den antiken Impressionismus genannt hat. Weiter hat sich die rein optische Aufnahme nicht mehr steigern lassen, sofern man nicht den antiken Grundsatz, in der Kunst von der Einzelform auszugehen, preisgeben wollte. Diesen letzteren Schritt hat zwar auch die spätrömische Kunst noch nicht zurückgelegt, und ebensowenig die byzantinische nach dem Bildersturme; aber die spätrömische Kunst hat die verbindenden Ebenrelationen zwischen den Dingen (und ihren Teilen), soweit es irgend noch anging, vollständig aufgehoben und damit die Bahn freigemacht, um die Raumrelationen zum

Ausgangspunkte und Einheitsziele aller künstlerischen Komposition zu erheben.

Von stadtrömischen Sarkophagen christlichen Inhalts sei noch der lateranische, Fig. 36 (aus St. Peter, Ficker Nr. 174), vorgeführt. Die Ebenkomposition zeigt Säulenteilung, wobei das mittlere Intervall größer genommen ist als die übrigen; dem darin ausgesprochenen zentralistischen Gedanken folgen auch die Figuren, indem sie sich Christo in der Mitte zuwenden (jedoch mit einer Ausnahme auf der rechten Seite, wo Christus selbständig wieder auftritt). Im auffallenden Kontraste zu dieser einheitlichen Bewegung der Hauptfiguren stehen die Bewegungen der hinteren Begleitfiguren, die (wieder mit Ausnahme der vorletzten Szene rechts) durchaus, in Kopfwendung und Gebärden, die entgegengesetzte Richtung einhalten.

Deutlicher als irgendwo ist hier ferner die kubisch-räumliche Isoliertheit der vorderen Figuren in jeder Nische dadurch angedeutet, daß nicht allein diese Figuren selbst, sondern auch die ihnen im Hintergrunde beigegebenen Begleitfiguren mit irgendeinem Teile über eine der begrenzenden Säulen vortreten. Die Säulen wurden absichtlich so wuchtig, die Intervalle dazwischen mit Vorbedacht so schmal genommen, um das Herausstreben der Figuren aus der Tiefe der Nischenräume recht drastisch zum Ausdrucke zu bringen. Die Art und Weise, wie der Diener dem Pilatus senkrecht aus der Tiefe heraus in das Becken Wasser eingießt, verrät dieselbe geradezu künstlerische Lust an der Raumbildung, die uns in der Pilatusgruppe des Sarkophags Fig. 34 so überraschend entgegengetreten war.

Im einzelnen sind die Figuren fest und massig umrissen, jedoch nicht ohne einen Rest von Gefühl für die rhythmische Linie; die Köpfe sind weit ausdrucksvoller als in Fig. 34, aber nicht minder rein optisch aufgenommen (der Kopf des Pilatus und derjenige des Petrus im zweiten Intervall links sind neue Ergänzungen; für Christus findet Benndorf den Eubuleus-Typus verwendet). Das Gefältel ist dicht und spielend und stellt

sich damit in die von der Zeit so offenkundig angestrebte Kontrastwirkung zu den klaren Umrissen der Figuren im ganzen; aber die technische Ausführung arbeitet hier nicht mit so tiefgravierten Schattenfurchen, wie wir sie bisher überall als Regel angetroffen haben. Die angestrebte Wirkung ist zwar die gleiche, die Ausführung aber minder skizzenhaft; daher jene unverkennbare taktische Beimischung im Gesamteindruck, den dieser Sarkophag im Beschauer hervorruft und wodurch sich derselbe als Übergangsglied von den stadtrömischen zu den ravennatischen Sarkophagen darstellt.

Noch größeren Schwierigkeiten als die Zeitbestimmung unterliegt die Zuweisung an lokale Produktionsstätten. Der Betrieb auch dieses Kunstzweiges (wie so vieler anderer in der spätrömischen Periode) muß ein fabriksmäßiger gewesen sein. So erklärt sich am leichtesten die nahe stilistische und inhaltliche Verwandtschaft wenigstens der Mehrzahl der gallischen Sarkophage mit den stadtrömischen. Freilich bleibt die Frage nach dem künstlerischen Zusammenhange hier (wie überall auf diesem Gebiete) erst zu untersuchen, da die Publikation von Le Blant (Les sarcophages chrétiens de la Gaule) nur das Ikonographisch-Antiquarische im Auge hatte, das Tafelwerk Garruccis selbst für das letztere unzulänglich ist. Ich beschränke mich darauf, an dieser Stelle beispielsweise anzuführen, daß der Sarkophag bei Le Blant a. a. O. Taf. XVIII. 1 demjenigen von San Paolo (Fig. 34), Le Blant Taf. XXVIII. 2 dem Junius Bassus-Sarkophage (Fig. 33) nahestehen — beide, wie es scheint, unter Steigerung des Flachen und Skizzenhaften.

Stehen die bisher betrachteten Sarkophage in den entscheidenden Punkten noch wesentlich innerhalb der Entwicklung der mittleren Kaiserzeit, wie sie sich bis Konstantin ausgestaltet hatte (mögen viele darunter auch nach Konstantin entstanden sein), so zeigen die ravennatischen Sarkophage ein ganz verändertes Bild. Um gleich das Wichtigste zu nennen:

die an den ravennatischen Sarkophagen vertretene Kunst bemüht sich nicht mehr, die einzelnen Figuren in ihrer absoluten kubischen Räumlichkeit, durch eine Schattensphäre losgelöst von der Grundebene darzustellen, sondern setzt das Bewußtsein davon beim Beschauer bereits voraus und projiziert die optisch verflachten Figuren wieder auf einen weiten ebenen Grund, den wir ebenso wie am Sarkophag der Konstantina als leeren Luftraum aufzufassen haben — allerdings als idealen Raum an sich und nicht als kubisch meßbaren Ausschnitt aus dem unendlichen Raum; denn nach wie vor ist der Raum der Figuren halber da und nicht umgekehrt.

Auch die Komposition ist fortdauernd womöglich eine streng zentralistische und somit noch immer eine Ebenkomposition; mit den wenigen Figuren gerät sie damit manchmal nahezu in die Starrheit des altsemitischen »Wappenstils«. Es verrät sich darin offenbar die gleiche Neigung, die in der kirchlichen Architektur den Zentralbau bevorzugt hat. Diese Bevorzugung haben wir einseitig in der griechisch-oströmischen Reichshälfte angetroffen; Ravenna ist aber seit dem vierten Jahrhundert die Pforte Italiens nach dem griechischen Osten gewesen.

Als Beispiel für beides mag der Rinaldussarkophag im Dome zu Ravenna (Fig. 37) dienen. An ihm tritt die neue Bedeutung der Grundfläche als idealen Raumes besonders schlagend entgegen, indem hier gerade am oberen Abschlußstreifen, wo noch die mittlere Kaiserzeit den Reliefgrund als solchen zu retten getrachtet hat, Wolkengebilde angebracht sind. Da diese an einem Steinrelief doppelt überraschenden atmosphärischen Erscheinungen, die in der römischen Kaiserzeit zwar vereinzelt schon vorkommen, aber niemals in so »naturalistischer« Weise wie hier, mit dem Gegenstande der Darstellung gar nichts zu schaffen haben, können sie nur einer künstlerischen Absicht zuliebe Aufnahme gefunden haben, und diese kann nur dahingegangen sein, auch den oberen Grundstreifen über den Figuren ausdrücklich als körperaufnehmenden

Raum zu charakterisieren. Hinsichtlich der beiden Palmen bleibt die Frage offen, ob es sich bei ihrer Anbringung um einen symbolischen Zweck oder aber um eine künstlerische Absicht auf Andeutung der Landschaft im freien Raume gehandelt hat. Von einzelnen Zügen seien folgende hervorgehoben: die Andeutung der Dreidimensionalität selbst an den flachsten Objekten (zum Beispiel an dem Kreuze rechts); die festen massigen Konturen nicht bloß an der Peripherie der ganzen Figuren, sondern auch in der Einfassung einzelner Teilflächen, wie zum Beispiel der Bärte (hier in besonders scharfem Gegensatze zu der skizzenhaft aufgelösten Bildung der Bärte in der mittleren Kaiserzeit); die Draperie mit wenigen großen taktisch modellierten und zahlreichen kleinen leicht gravierten Falten; die Hintansetzung der Beobachtung der verbindenden Ebenrelationen (wozu auch die Proportionen zählen) gegenüber der inhaltlichen Deutlichkeit des erzählten Vorganges, was sich namentlich in der übergroßen Hand des ausgestreckten rechten Armes Christi ausspricht.

Das wichtigste der hier aufgezählten Symptome ist die namentlich in den Draperien und Bärten wahrnehmbare teilweise Rückkehr von der rein optischen zu einer verhältnismäßig taktischen Aufnahme. Dieselbe geht genau parallel mit der Retablierung der Grundebene; aber ebensowenig als diese letztere eine Rückkehr zur klassischen Grundauffassung bedeutet, darf man in der teilweisen Wiederherstellung der taktischen Verbindungen ein Symptom der Abkehr von der optischen Auffassung erblicken; wer sich davon überzeugen will, braucht unter anderem bloß die echt optisch-knittrigen Ärmel der beiden Heiligen anzusehen. Was diese frühesten ravennatischen Reliefs von den eigentlich spätrömischen des darauffolgenden Jahrhunderts trennt, ist die verhältnismäßig genaue Beobachtung wenigstens der wichtigsten Verbindungen in der Ebene: zum Beispiel stehen die Figuren noch fest auf dem Boden, während sie vom fünften Jahrhundert an auch

Fig. 37. Ravenna, Dom. Rinaldussarkophag.

diese elementarste Ebenrelation größtenteils aufgeben und mit den Fußspitzen über dem Erdboden dahinzuschweben scheinen.

Die Zahl der erhaltenen ravennatischen Sarkophage ist nicht gering, und es besteht die Aussicht, an ihrer Hand eine Entwicklung der spätrömischen Bildnerei mindestens für das erste Jahrhundert ihres Bestandes aufzuzeigen. Zur Lösung dieser Aufgabe ist aber dermalen kaum der Anfang gemacht, weil die chronologischen Grundlagen dafür größtenteils fehlen. Die inschriftlich überlieferten Namen der Bischöfe, die in einzelnen dieser Sarkophage beigesetzt wurden, sind für die Datierung noch weniger zu brauchen als der Name des Junius Bassus für jenen stadtrömischen Sarkophag. Mit Rücksicht auf diese Unsicherheit der Entstehungsdaten müssen wir uns heute darauf beschränken, von der gesuchten Entwicklung lediglich die hauptsächlichsten Grundlinien zu skizzieren.

Den Ausgangspunkt einer Untersuchung wird man in den drei Sarkophagen aus dem Mausoleum der Galla Placidia (Fig. 38) zu suchen haben, in welchen diese Fürstin selbst und die Kaiser Honorius und Constantius III. bestattet gewesen sein sollen. Ist diese Tradition richtig (und sie wird durch den Umstand, daß die Sarkophage in unseren Tagen an jener historisch unzweifelhaft festgestellten Stätte vorgefunden wurden und zum Teile noch dort stehen, bestätigt), so ergibt sich als äußeres, ikonographisches Kennzeichen der ravennatischen Sarkophagskulptur der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts das Fehlen jeglicher menschenfiguraler Ausstattung: die Reliefs der Sarkophagwände sind hauptsächlich aus architektonischen Ornamenten und aus einigen Symbolen zusammengesetzt, worin sich eine bestimmte Verwandtschaft mit dem Konstantinasarkophag verrät; sogar die konzentriertere, minder langgestreckte Gesamtform hat mindestens der Galla Placidia-Sarkophag mit dem letzteren gemein.

Im genannten Charakter der Ausstattung schließt sich ihnen eine ganze Reihe anderer Sarkophage (namentlich in San Apollinare in Classe) an. Es frägt sich nun, ob die mit figürlichen

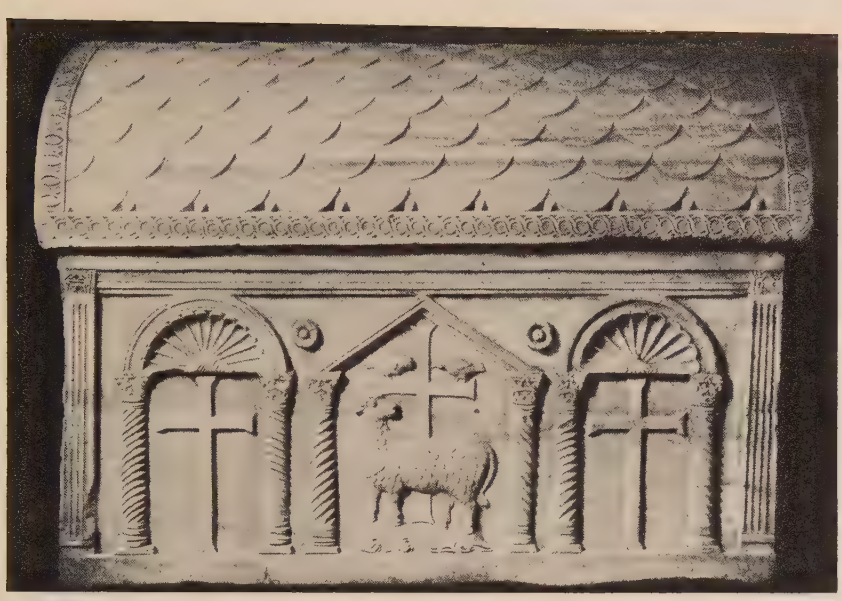


Fig. 38. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia. Marmorsarkophag.

Szenen geschmückten Sarkophage vor oder nach den ebengenannten anzusetzen sind; eine Gleichzeitigkeit beider ist im allgemeinen schon darum unwahrscheinlich, als die figürlich verzierten Sarkophage äußerlich ein reicheres Ansehen haben und es gar nicht einzusehen wäre, warum sich die Kaiser im fünften Jahrhundert etwas versagt haben sollten, was Bischöfe und, wie die stadtrömischen Beispiele (Junius Bassus, Probus) beweisen, auch beliebige Laien haben durften. Nun wird wenigstens einer der ravennatischen Sarkophage — der sogenannte Pignattasarkophag beim Dantegrabmal — in das dritte Jahrhundert versetzt; ich sehe zwar gar keinen Grund, mit seiner Datierung hinter das vierte Jahrhundert zurückzugehen; aber so viel ist sicher, daß er mit den übrigen Figurensarkophagen in Ravenna ikonographisch und künstlerisch eng zusammenhängt und die Datierung dieser ganzen Gruppe nach der Mitte des

fünften Jahrhunderts ganz und gar unwahrscheinlich, ja schlankweg unmöglich macht.

Als der älteste ravennatische Figurensarkophag erscheint mir aber nicht der Pignattasarkophag, sondern derjenige des Bischofs Liberius in San Francesco zu Ravenna (Fig. 39). Als Säulensarkophag tritt er unmittelbar neben jene stadtrömischen, von denen er sich aber durch die Reduzierung der Säulen auf Halbsäulen und durch die reichliche, die Figuren ringsum einschließende Grundfläche unterscheidet, während an jenen römischen Beispielen die Figuren ihre Umrahmung immer zu sprengen trachteten. Die Köpfe der Figuren ragen aber auch hier in die Muschelwölbung der Nische hinein, so daß die Raumabsicht da und dort als die gleiche erscheint, mit dem bloßen Unterschiede, daß man es am ravennatischen Sarkophag (wie am Konstantina- und Rinaldussarkophag) bereits für unnötig befunden hat, den Grund rings um die Figur besonders als Raum zu deklarieren. An den Figuren berührt der strenge Kontrapost und die klare, fast große Drapierung der Gewänder, unter deren Hülle die Plastik zwar deutlich, aber noch ohne Härte zum Ausdrucke gelangt, nahezu klassisch; die Faltenbildung im einzelnen ist derjenigen am Junius Bassus-Sarkophag verwandt. Ein glücklicher Zufall fügte es, daß sich in derselben Kirche San Francesco eine etwas spätere Kopie des Liberiussarkophags (Fig. 40) erhalten hat, die sich von ihrem Vorbilde namentlich durch folgende den Gang der Weiterentwicklung kennzeichnende Momente unterscheidet: gesteigerte Verflachung und Massigkeit der Umrisse an den ganzen Figuren, verminderte Beobachtung der in der Ebene verbindenden Relationen und insbesondere der Proportionen, Anbringung einer reicheren, aber seichteren Fältelung, einseitige Hervorhebung einzelner Teile, namentlich der Augen, auf Kosten der übrigen; härteres Hervortreten der Gliedmaßen unter der Grundhülle; nachlässige Behandlung des Kontraposts.

Der Liberiussarkophag bildet somit in Ravenna in ähnlicher Weise den Anfang der spätrömischen Reliefskulptur, wie der

Fig. 39 und 40. Ravenna, San Francesco. Marmorsarkophage.

Konstantinasarkophag in Rom, dessen Entstehung übrigens auch weit eher in einer oströmischen Werkstatt gesucht werden muß. Der Entstehungszeit nach möchte man den Liberiussarkophag demjenigen aus Sta. Costanza eher voranstellen, vielleicht (doch wenig wahrscheinlich) sogar noch vor Konstantin, wie wir denn überhaupt alle Ursache haben, für den Entwicklungsprozeß im griechischen Osten ein rascheres Tempo zu vermuten als im überwiegend empfangenden Italien. Hienach hätten wir die übrigen figurengeschmückten ravennatischen Sarkophage (unter denen der schon erwähnte Pignatta- und der Rinaldussarkophag, sowie der Isaaksarkophag mit der Anbetung der Magier im Museum zu Ravenna die zeitlich nächstfolgenden und für den modernen Beschauer erfreulichsten Beispiele bieten) zwischen Konstantin und Honorius unterzubringen, wobei natürlich die Entstehung einiger Nachzügler im fünften Jahrhundert nicht ausgeschlossen ist. Wenn an den drei soeben genannten Sarkophagen die werdende mittelalterliche Reliefauffassung noch mit der klassischen im Kampfe zu liegen scheint, so ist sie an anderen Exemplaren, wie dem Barbatianus- und Exuperantiussarkophag (im Dome zu Ravenna) bereits zum vollen Siege gelangt. Die mit Symbolen und Ornamenten geschmückten Sarkophage wären sodann dem fünften Jahrhundert, zum Teil vielleicht auch noch der Zeit Justinians zuzuschreiben. Die Ergebnisse, die sich aus ihrer Untersuchung für die Ermittlung des Entwicklungsganges vom fünften Jahrhundert ab gewinnen lassen, werden an späterer Stelle zur Sprache gebracht werden. Hier, wo wir es zunächst mit den Anfängen der spätrömischen Kunst im vierten Jahrhundert zu tun haben, mag nur noch ein Blick auf die Dekoration der früheren ravennatischen Sarkophage geworfen werden. Fig. 41 zeigt die Schmalseite des Sarkophags des (späteren) Erzbischofs Theodor: die dicken fleischigen Rankenstengel (Massivität der Umrisse) sowie ihre aus der Kreisform herausfallenden Schwingungen (absichtliches Hervorkehren einer von der geometrisch-natürlichen abweichenden Verbindung),

die klaren Umrisse der geometrisch komponierten Blumen, das nicht minder klar und hart stilisierte Gefieder der Vögel sind lauter Züge, die uns bereits am Konstantinasarkophag begegnet waren. Die einsäumende Blattwelle zeigt dagegen noch in den schattigen Höhlungen die belebenden »Brücken«, welche die römische Kunst seit der früheren Kaiserzeit in ausgesprochen optischer Absicht in allen ähnlichen Fällen (namentlich zwischen den einzelnen Zahnschnittwürfeln) anzubringen beflissen gewesen war. Die Vase, aus welcher sich das Kreuz erhebt, lehrt uns mit ihrer in Draufsicht gezeigten Mündung, daß dem Künstler die objektive Anzeige der dreidimensionalen Vollräumigkeit der Einzelform im ganzen bereits wichtiger war als die naturgetreue Wiedergabe der verbindenden Relationen in der Ebene zwischen den benachbarten Teilen. Die Langwand (Fig. 42) desselben Sarkophags, der allerdings warscheinlich dem Schlusse des vierten Jahrhunderts angehört (weil er keine Figuren mehr enthält), zeigt Weinblätter in der Art von Akanthusblättern stilisiert, deren vormals gebohrte Ränder zu schärfer isolierten Zacken rückgebildet worden sind: auch in diesem Punkte verrät sich die uns schon früher in ähnlichen Fällen

Fig. 41. Ravenna, San Apollinare in Classe. Theodorussarkophag. Schmalseite.

(Fig. 10, 11, vergl. auch S. 280 und Fig. 70) aufgestoßene Rückkehr von der rein optischen zu einer teilweise taktischen Aufnahme.

Als Repräsentant einer andern Gattung von Sepulkralskulptur in Stein möge ein Grabrelief mit der Büste eines jungen Mädchens (Fig. 43) aus Salona hier Platz finden, das sich im Museum zu Spalato befindet; paläographische Gründe verbieten es, seine Entstehung vor 300 und nach 400 n. Chr. anzunehmen. Über die Auffassung des Kopfes wird sich besser später an der Hand von Rundporträtköpfen der gleichen Zeit urteilen lassen. An dieser Stelle darf nur hingewiesen werden auf die gravierten Falten auf dem Brustteil des Gewandes und auf die nicht minder gravierten Ornamente in den von beiden Schultern herablaufenden breiten Zierstreifen: reich gezackte Pflanzenrankenornamente, an denen das Fehlen jedes selbständigen Grundes (für welchen der Raum in den linearen ausgehöhlten Furchen eintritt, vergl. S. 76, 136) charakteristisch ist. Das gleiche gilt von den Blättern und Trauben, die in den Giebel und in die beiden dreieckigen Bogenzwickel hineinkomponiert wurden. Die Schatten, die in Fig. 20 zwischen den Blättern (und Blattranken) noch in wechselnder Breite begegnet waren, sind hier auf bloße Linien zusammengeschrumpft. Auch hierin erscheint eine wichtige Seite der spätrömischen Kunstentwicklung zum Ausdrucke gelangt.

Von Goldschmiedearbeiten des vierten Jahrhunderts mit figürlichen Reliefs ist erst in jüngster Zeit ein höchst merkwürdiges Denkmal bekannt geworden, das zwar dem Stile (nicht unbedingt auch der Entstehung) nach der mittleren Kaiserzeit angehört, aber hier schon deshalb Erwähnung verdient, weil es wie wenige geeignet ist, über den positiven (nichtbarbarischen) Grundcharakter des damaligen Kunstschaffens aufzuklären. Es ist dies der von Hans Graeven in der Zeitschrift für christliche Kunst (1899 S. 1 ff.) publizierte Silberkasten aus San Nazaro in Mailand, wo derselbe als Reliquienschrein wahrscheinlich durch den heiligen Ambrosius gegen Ende des vierten Jahrhunderts

Fig. 42. Ravenna, San Apollinare in Classe. Theodorussarkophag. Langwand.

Fig. 43. Spalato, Museum. Grabstein aus Salona.

hinterlegt worden war. Daß seine Entstehung aus stilistischen und ikonographischen Gründen in eine höhere Zeit als diejenige des heiligen Ambrosius zurückversetzt werden muß, hat schon Graeven ausgesprochen, aber über Konstantins Zeit nicht hinaufgehen zu können geglaubt. Auch nach unserem Dafürhalten wird man damit auf keinen Fall hinter Diokletian zurückgehen können.

Mit ihrem äußeren und inneren Zentralismus erinnert die Komposition des Deckels (Fig. 44) unmittelbar an das Konstantinrelief (Fig. 14). Die getriebenen Figuren konnten hier nicht durch Unterschneidungen vom Grunde losgelöst werden und sind deshalb wie die Figuren des Diokletianreliefs (Fig. 28, 29) an der Peripherie von tiefen gravierten Furchen umrissen. Die ganz flüchtig-skizzenhafte Behandlung (zum Beispiel der Füße) ist selbst vom Standpunkte der modernen Kritik als eine meisterliche zu bezeichnen; ich kenne kein Relief aus dem Altertum, das mit einer rein optischen Auffassung einen so namhaften Rest antiker Schönlebendigkeit verbände. Dazu gesellt sich ein offen-

Fig. 44. Mailand, San Nazaro. Getriebenes Relief vom Deckel eines Silberkästchens.

bares Streben nach innerer geistiger Belebung, die nahezu ans Barocke streift. Kopfwendungen wie diejenige der Figur links in der Mitte, neben der ausgestreckten Rechten Christi, haben zwar im Caracalla und andern Porträtköpfen des dritten Jahrhunderts ihre Vorläufer, lassen dieselben aber weit hinter sich. Hier begegnet auch schon wiederholt der Allokutionsgestus der ausgestreckten drei Finger, der in der späteren altchristlichen Kunst so allgemein geworden ist; wendet er sich aber zum Beispiel in

den späteren Elfenbeinreliefs und Miniaturbildern mit ihren ausdruckslosen schematischen Kompositionen fast ausschließlich an die erklärende Verstandeserfahrung, so wird seine Bedeutung hier noch nach antiker Weise durch die unmittelbar künstlerischen Mittel der stofflichen Erscheinung, das heißt durch Haltung und Gesichtsausdruck der betreffenden Figur dem Beschauer nahegelegt. Was jedoch das Auffallendste von allem scheint, ist der Eindruck der freien Verteilung im Luftraum, den die Figuren hier machen. Es liegt dies daran, daß von den hinteren Figuren zwar mehr als der Kopf sichtbar ist, dieses Mehr aber nur mit unzusammenhängenden skizzenhaften Linien angedeutet ist, die Köpfe überhaupt nach hinten im allgemeinen an Größe und an Deutlichkeit der Detailerscheinungen abnehmen. Wäre der Kopf des hintersten Apostels auf der rechten Seite nicht übermäßig groß angelegt und der Aufbau der Figuren nicht ein so steiler, so könnte man in der Tat in Versuchung kommen zu glauben, der Künstler habe hier nach dem Grundsatze der neueren Kunst ein bestimmtes Raumquantum zum Ausgangspunkte für sein Reliefbild genommen und die Figuren der Linien- und Luftperspektive entsprechend darin verteilt. Auch in diesem Fall ist, ähnlich wie in der Pilatusgruppe des Sarkophags aus San Paolo (Fig. 34) die antike Kunst in ihrer optischen Schlußphase der neueren Kunst ganz nahegekommen. Die übrigen Seiten des Kästchens gäben ebenfalls reichlich Veranlassung zu Erörterungen, die wir hier unterdrücken müssen, um zur Betrachtung einer andern nicht minder wichtigen Denkmälergattung zu eilen.

Dem Kunstwollen der ausgehenden Antike empfahl sich das Elfenbein aus verschiedenen Gründen: insbesondere wegen seiner Eignung für erzählende Kleinplastik und wegen seines flimmernden Glanzes an der polierten Oberfläche. Unter den Diptychen des vierten Jahrhunderts befinden sich keine datierten; hinsichtlich solcher, die auf Grund indirekter Beweisführung in dieses Jahrhundert zu versetzen sind, müssen wir uns hier auf

die wichtigsten Beobachtungen an wenigen Beispielen begnügen. Im allgemeinen hat sich der Stilwandel vom Mittelrömischen zum Spätrömischen im Elfenbein rasch vollzogen. Er gelangt sogar an einigen ausgesprochen heidnischen Denkmälern dieser Art zum unverkennbaren Ausdruck: so am Liverpooler Diptychon mit Äskulap und Hygieia, in der schweren massigen Gesamtbildung und dem Flachrelief auf freiem Raumgrunde, bei aller heidnischen Freude an schöner und beweglicher Pose. — Schlechterdings klassisch gedacht ist das Relief des Symmachorum-Nicomachorum-Diptychons im Kensingtonmuseum und Hotel Cluny; doch handelt es sich hier um ein vereinzeltes und allerdings höchst merkwürdiges Zeugnis einer absichtlichen künstlerischen Reaktion, die nach allem, was wir von der öffentlichen Stellung und heidenfreundlichen Wirksamkeit der beiden genannten stadtrömischen Familien am Ende des vierten Jahrhunderts wissen, auch des politischen Beigeschmacks nicht entbehrte. Übrigens wird sich kein Kundiger durch die peinlich nachgezeichneten taktischen Falten der Gewandfiguren dieses Diptychons über deren wahre Entstehungszeit täuschen lassen. Endlich verdient das Diptychon des römischen Vicarius Rufius Probianus (in Berlin) erwähnt zu werden, weil es sich mit seinem Versuche, den thronenden Vikar in einen geschlossenen Innenraum mit perspektivisch nach hinten verkürzten Seitenwänden von ungewöhnlicher Tiefe (die Interieurs in den Miniaturmalereien des vierten und fünften Jahrhunderts sind stets viel seichter, das heißt der Ebene angenäherter genommen) zu versetzen, gewissermaßen neben die Pilatusgruppe von San Paolo und das Silberrelief von Mailand stellt; die gravierten Umrisse der Figuren lassen das Diptychon im wesentlichen noch dem mittelrömischen Stil angehörig erscheinen. Es ist also ungefähr die Zeit zwischen 250 und 350 n. Chr., nach voller Überwindung der taktischen Auffassung und vor dem entschlossenen Übergang zum absoluten Verzicht auf alle taktischen Verbindungen der kubisch-räumlichen Einzelform nach außen in der spätrömischen Weise,

die für jene Annäherung der antiken an die moderne Raumempfindung die günstigsten Voraussetzungen geboten hat.

Bevor wir an der Hand datierter Denkmäler zur Erörterung der Entwicklung des fünften Jahrhunderts übergehen, mag noch die angesichts der Spärlichkeit des hiebei in Betracht kommenden Materials rasch zu erledigende Frage berührt werden, inwieweit die Denkmäler der Rundskulptur im vierten Jahrhundert n. Chr. das von der gleichzeitigen Reliefskulptur gewonnene Bild bestätigen. Daß es nicht der Zufall ist, der uns nur wenige Rundbildwerke aus dieser Zeit erhalten hat, sondern daß aus tieferen Gründen damals überhaupt nicht mehr vieles dieser Art geschaffen wurde, wird man ohne Schwierigkeit zugeben; ja es steht vielleicht sogar zu hoffen, daß man die tieferen Gründe in diesem Falle, trotz der gegen die Gültigkeit geistiger Faktoren in der bildenden Kunst durch dreißig Jahre bestandenen materialistischen Abneigung, mit mir im Gegensatze der spätheidnisch-christlichen Weltanschauung zur vorangegangenen orientalisch-heidnischen und klassisch-heidnischen zu erblicken geneigt sein wird. Haben doch nicht erst die streitbaren Altchristen, sondern schon Varro und Seneca gegen das Ungereimte protestiert, das darin läge, das Göttliche als Statue in tote Stoffe gebannt zu denken; und der Neuplatonismus hat diese Stimmung zum Gemeingut fast aller Gebildeten im Reiche erhoben. Mit Rücksicht darauf ist es lehrreich, einen Blick auf die Rolle der Rundskulptur in der altchristlichen Kunst zu werfen. Man würde es völlig begreiflich finden, wenn die Christen von Anbeginn ihren Gegensatz zu den Heiden durch völligen Verzicht auf die Rundskulptur schroff hervorgekehrt hätten. Dennoch begegnen uns sowohl im dritten als im vierten Jahrhundert christliche Rundwerke; erst vom fünften Jahrhundert an fehlen sie (ähnlich wie die figurale Sarkophagskulptur). Ja noch mehr: die altchristliche Kunst hat sogar den göttlichen Erlöser in Stein versinnlicht und sich, wie es scheint, in der Rundskulptur überhaupt auf diese (äußerlich echt heidnisch scheinende) Verpersönlichung des

Ewigen beschränkt; denn die (sehr unvollkommen erhaltene) Hippolytstatue im Lateran bildet eine ganz vereinzelte Ausnahme aus dem Anfang des dritten Jahrhunderts, das heißt aus einer Zeit, da die Dogmenbildung kaum begonnen hatte; und die bronzene Petrusstatue in St. Peter in Rom ist nach allen künstlerischen Kriterien (wiewohl so scharfsichtige Beobachter wie G. Wilpert und H. Grisar erst kürzlich wieder für ihren konstantinischen Ursprung eingetreten sind) als Werk der ausgehenden Antike schlechtweg unmöglich. — Es ist nun höchst lehrreich, die Entwicklung in den altchristlichen Statuen des guten Hirten zu betrachten. Die beiden ältesten Exemplare (und andere zusammen publiziert im Bulletino comunale 1889), noch aus dem dritten Jahrhundert, zeigen nicht allein einen bestimmten Rest taktischer Formgebung im Nackten und in den Gewändern, sondern auch einen sehnsüchtigen seelenvollen Aufblick nach oben (Fig. 45), worin sich unmittelbar eine (uns schon vom Mailänder Silberkästchen Fig. 44 her vertraute)[1] Übersetzung innerer geistiger Bewegung in äußere, momentan-vergängliche, stoffliche Erscheinung kundgibt. Die gleiche Tendenz haben wir zur selben Zeit auch an heidnischen Werken, wie den Porträtköpfen mit einem durchdringenden Seitenblick von packender Momentwirkung (S. 134) ausgesprochen gefunden. Bei den späteren Repliken des guten Hirten (Fig. 46) dagegen, die zum größten Teil aus dem vierten Jahrhundert stammen und namentlich in der Haar- und Gewandhaltung eine extrem optische Auffassung zeigen, ist alles in Wegfall gekommen, was als stofflicher Ausdruck seelischer Bewegung gedeutet werden könnte. Jeder Anschein, als ob der Marmor geistigen Lebens fähig wäre, soll nun vermieden werden; der ergänzenden Idee, der Erfahrung wird es allein überlassen, von dem flüchtig skizzierten Erinnerungsbild einer Hirtenfigur zur Vorstellung der immateriellen erlösenden Gottheit zu gelangen. Aber selbst dies scheint man vom fünften Jahrhundert an als eine unstatthafte Materialisierung des

1 Auch die bekannte Berliner Pyxis wäre in dieser Hinsicht zu vergleichen.

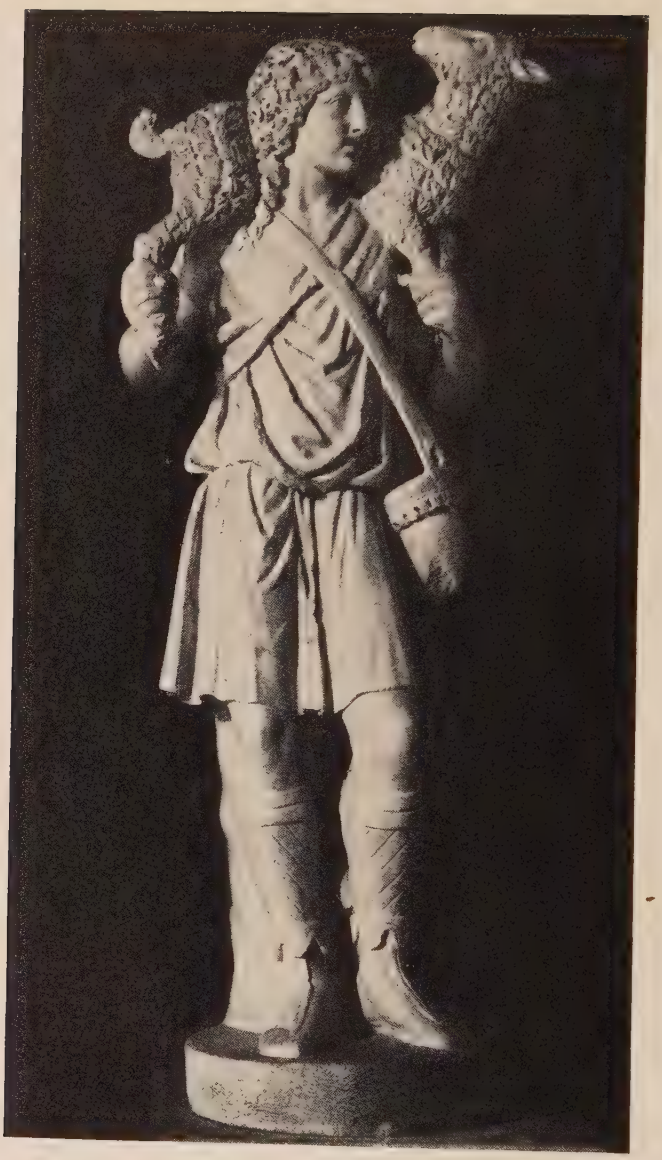


Fig. 45. Rom, Lateran. Statue des guten Hirten.

Fig. 46. Konstantinopel, Museum. Statue des guten Hirten.

Ewigen befunden zu haben. Die echten Erben der spätrömischen Altchristen — die Byzantiner — sind darüber bis heute nicht hinausgelangt.

Was die profanen Rundbildwerke des vierten Jahrhunderts betrifft, so fragen wir natürlich sofort nach Kaiserstatuen oder Kaiserbüsten, weil uns damit ein sicherer Anhalt für eine Datierung gegeben wäre. Da ist es gewiß nicht zufällig, daß der Mangel an sichergestellten Kaiserporträten, der schon in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts gegenüber der vorangegangenen Zeit so auffallend auftritt, im vierten Jahrhundert nur noch eine Verstärkung erfahren hat. Streng genommen liegt nicht einmal von den Angehörigen des konstantinischen Hauses ein absolut sichergestelltes Rundporträt vor: doch wird man die Statue des großen Konstantin im Lateran und diejenige desselben Kaisers und seines Sohnes Konstantin auf der Rampe des Kapitols mit eben so großer Wahrscheinlichkeit für authentisch gelten lassen dürfen als den Marmorkopf, den Prof. Petersen kürzlich (in den Atti dell'academia pontificia romana, Serie II, Tom. VII, 159—182) für das Haupt einer akrolithen Kolossalstatue Konstantins des Großen in Anspruch genommen hat, und den Bronzekopf (Fig. 47), in welchem derselbe Forscher (ebenda) einen der späteren Sprossen des konstantinischen Hauses erkennen will. Die Kennzeichen aller dieser Köpfe sind kurzgefaßt folgende: klare und harte, möglichst wenig gegliederte Umrisse des massiven Ganzen und der Teile (zum Beispiel der Schnitt der Lippen, Augenbrauen, Augenlider) bei unklarer schwammiger Behandlung der Detailflächen; die Haare über der Stirn (und an den Brauen) in einem dicken massigen Wulst zusammengefaßt, aber im Detail dicht gestrichelt; die Haltung des Kopfes streng geradeaus (wie in der »Frontalität« der altorientalischen und der archaisch-griechischen Statuen) ohne die charakteristische Seitenwendung der Porträtköpfe des dritten Jahrhunderts: der Blick zwar noch etwas aus der Mitte heraus schräg aufwärts bewegt, aber ohne inneres Feuer; die Gewanddraperie

zusammengeklebt, (in eine Ebene gedrängt) gleich nassen Lappen, die Höhlungen zwischen den ebenen Faltenflächen als tief eingefurchte Linien erscheinend, die aber nicht (wie in der klassischen Draperie) bis zum unteren Saume durchlaufen, sondern oberhalb desselben (in der Mitte der Fläche) mit einer rundlichen, stark schattenden Höhlung abschließen, in der offenbaren Absicht, eine optisch-farbige anstatt der taktischen Wirkung zu erzeugen.

Fig. 47. Rom, Konservatorenpalast. Porträtkopf aus Bronze.

Von Kaiserporträten des vierten Jahrhunderts ist außer jenen Angehörigen des Konstantinischen Hauses kaum eines erhalten, das auch nur mit Wahrscheinlichkeit mit einem bestimmten Namen in Verbindung gebracht werden könnte; denn der in mehreren Exemplaren vorhandene sogenannte Julian des kapitolinischen Museums ist keinesfalls ein Werk des vierten Jahrhunderts und überhaupt in der römischen Kaiserzeit schwer unterzubringen; und die früher dem Heraclius, jetzt entschieden richtiger dem Theodosius zugeschriebene Statue in Barletta läßt doch noch immer Zweifeln hinsichtlich der Persönlichkeit Raum. Daher mögen hier einige anonyme Porträte den Abschluß der Entwicklung veranschaulichen.

Fig. 48. Rom, Kapitol. Porträtkopf (Magnus Decentius?).

Der sogenannte Magnus Decentius (nach Helbigs Vermutung Valens) des kapitolinischen Museums (Fig. 48) zeigt bereits fast starren Kristallinismus: symmetrische Bildung des geradeaus gerichteten Kopfes, Unterdrückung aller feineren Modellierung, zum Beispiel in der Stirn, die noch an den konstantinischen Porträten gefurcht ist, scharfgeschnittene Lippen, hochgeschwungene Brauenbogen, die Haare ebenfalls in eine symmetrische Masse zusammengefaßt, aber dafür im Detail fein gestrichelt, gleich den Augenbrauen. Die Augenlider sind scharf betont, die Pupillen groß und übertrieben deutlich gearbeitet, zum Teil unter das Oberlid geschoben, aber ohne inneres Leben. Überall scharfe und kalte Klarheit.

Der sogenannte Konstantin des Louvre (Fig. 49), durch das Diadem wohl zweifellos als Kaiserporträt erwiesen, zeigt alle die genannten Eigenschaften und eine weitere Steigerung in der Behandlung der Augen, deren Stern hier nicht mehr halbmondförmig gebildet ist, wie dies unter Beobachtung des Lichtscheines auf der Iris an sämtlichen römischen Kaiserporträten seit Marc Aurel ausnahmslos der Fall gewesen war, sondern als kreisrunde Höhlung, die bewegungslos in der Mitte des Augapfels sitzt. Damit scheint für den modernen Beschauer der letzte Funke inneren geistigen Lebens verbannt, die Funktion des Auges zu jenem

rein materiellen Schauen herabgedrückt, wie dies für die Porträtfiguren des alten Reiches von Ägypten so charakteristisch ist. Nach einer jahrtausendlangen Pause wäre abermals eine Zeit angebrochen, da man seine Harmonie fand in der Unterdrückung jedes geistigen Impulses in der äußeren Erscheinung der Materie, in der man nur die geist- und leblose kristallinische Schönheit suchte. Und doch würde man sich einem Irrtum hingeben; ja ein gut Teil des richtigen Verständnisses für diese werdende christliche Kunst hängt davon ab, daß man sich den Unterschied zwischen der altorientalisch-archaischen und der spätrömischen Verflachung und Entgeistigung klarmacht. Die altorientalischen Figuren haben dort, wo sie nicht polychromiert wurden (also in allen farbigen Gesteinssorten, die im neueren Reiche von Ägypten überhaupt die Regel bildeten), den Augapfel zwar in seiner plastischen Form herausgearbeitet, aber den Stern, der den eigentlichen »Spiegel der Seele« repräsentiert, nicht angedeutet, worin eben der Charakter der Geist- und Leblosigkeit, den diese Figuren auf uns machen, zu einem guten Teile begründet liegt. Die spätrömische Kunst hat dagegen den Augenstern nicht bloß nicht unterdrückt, sondern im Gegenteil zu einer wirksameren Geltung gebracht: das äußerste und zugleich abschließende Resultat dieses Prozesses bezeichnen einige Köpfe auf Diptychen vom Anfange des sechsten Jahrhunderts und der

Fig. 49. Paris, Louvre. Porträtbüste (Konstantin?).

Porträtkopf der sogenannten Amalasuntha im Konservatorenpalast, an denen der Augenstern einfach als mächtiges kreisrundes Loch in den Augapfel geschlagen ist, das natürlich den Blick des Beschauers sofort auf sich zieht. Es erscheint hienach völlig klar und unzweifelhaft, daß die spätrömische Kunst die Bedeutung des Auges für die Aufgabe, im Beschauer die Erinnerung an das innere Geistesleben des Menschen wachzurufen, nicht nur nicht beseitigen, sondern im Gegenteil stärker und nachdrücklicher als es jemals im Altertum denkbar gewesen wäre, betonen wollte. Gewahrt man die mächtig aufgerissenen Augen der spätrömischen Figuren, so wird man sofort inne, daß dieselben an der Figur geradezu die Hauptsache bilden sollen, wie die Seele, als deren Spiegel ja das Auge fungiert, der materiellen Körperlichkeit des Menschen gegenüber nach spätheidnisch-christlicher Auffassung die Hauptsache ausmacht. Nur war das Ziel die Versinnlichung des Geisteslebens an sich und nicht irgendeiner individuellen Regung desselben. So wie hinsichtlich der körperlichen Erscheinung die dreidimensionale Isolierung der Einzelfigur im Raume, nicht aber ihre Stellung auf einem bestimmten Platz im Raum, so ist hinsichtlich der geistigen Erscheinung wohl die geistige Relationsfähigkeit des Menschen im allgemeinen, nicht aber diese oder jene individuelle Relation das Ziel gewesen, das sich die spätantike Kunst gesteckt hat.[1]

1 Von diesem Gesichtspunkt aus erschließt sich auch am offenbarsten das Wesen des Typus, der später in der oströmischen Kunst seine vollendetste Abrundung erfahren hat — des neuen Ideals dieser antiken Epigonenkunst, das auf die Emanzipation des Raumes und des geistigen Innenlebens aufgebaut, sich zum klassischen, wesentlich auf der unmittelbar sinnlichen Erscheinung der Dinge in der Sehebene begründeten Ideal verhält wie die Antithese zur These; aus der Synthese beider Ideale ist unsere eigene, moderne Kunst erwachsen. — Ein zu Rom gefundener männlicher Porträtkopf aus der Grenzzeit zwischen der mittel- und spätrömischen Periode ist von mir publiziert in der Helbig-Festschrift (Strena Helbigiana, Leipzig 1899); ein weibliches Gegenstück zu diesem Kopf besitzt die Glyptothek von Ny-Carlsberg (Arndts Publikation, Taf. 57). Ein männlicher Kopf im Magazzino archeologico nächst San Gregorio zu Rom (im vierten Zimmer an der Rückwand gegen das fünfte Zimmer, rechts auf dem untersten Brett, der vierte Kopf von rechts gezählt) verrät Verwandtschaft mit dem oben (Fig. 48) besprochenen sogenannten Decentiuskopf des Kapitols.

Die konstantinischen Porträtköpfe wird man im wesentlichen noch der mittelrömischen Kunst zuzählen müssen, freilich als Vertreter ihrer letzten und abschließenden Phase. Ja man wird noch weiter gehen und sagen dürfen, daß die Porträtstatue, ja alle Rundfigur überhaupt, niemals vollständig in dem Wesen der spätrömischen Kunst aufgehen konnte, weil sie die von der letzteren grundsätzlich zurückgestellten Ebenrelationen niemals gänzlich vernachlässigen durfte. Um nur ein Beispiel zu nennen: die spätrömische Malerei und selbst das spätrömische Relief läßt die Figuren mit abwärts geneigten Füßen über dem Boden schweben, ohne sie zu diesem in feste Relation zu setzen; die Rundfigur muß aber mit den Beinen sicher auf einen Untergrund gestellt werden. Auch für das von der spätrömischen Kunst begehrte bloße Wachrufen der Erinnerung an geistige Vorgänge im Menschenleben war die Rundfigur ein Gebilde von allzu eindringlicher taktischer Stofflichkeit, an dem die Relationen der Teile untereinander und zum Ganzen nicht bloß als Andeutung, sondern in Wirklichkeit beobachtet sein wollten. Hierin liegt der Grund für den Verzicht auf die Rundskulptur in der spätrömischen Zeit, in der solche Werke nur noch als anachronistische Nachzügler, etwa in sporadischer Befolgung einer Kulturtradition vorgekommen sind — ein Grund, der mit dem vorhin auf Seite 203 genannten (aus dem Umschwunge der allgemeinen Weltanschauung abgeleiteten) schlechtweg identisch ist.

So versteht sich, daß auch die wenigen übrigen profanen Statuen (außer den Kaiserporträten), deren Entstehung man mit Sicherheit dem vierten Jahrhundert zuschreiben darf, noch in den wesentlichen Zügen den mittelrömischen Stil festhalten. Hier sind namentlich die zwei Statuen von mappawerfenden Konsuln zu nennen, die, vor wenigen Jahren in Rom gefunden, gegenwärtig im Konservatorenpalaste des Kapitols aufgestellt sind. Die in Fig. 50 reproduzierte Figur des jüngeren von beiden weist alle Merkmale der konstantinischen Relieffiguren auf. In

viereckiger Massigkeit ist die Gesamtfigur von möglichst ungegliederten Geraden begrenzt: im Gegensatze dazu ist die Oberfläche durchaus mit dichtem, aber seichtem Gefältel gemustert Ferner ist die Gesamterscheinung gleichsam in die Breite gequetscht, wie die nahezu archaisch geplätteten Falten am unteren Gewandende beweisen; ferner der extremen Fernsicht entsprechend möglichst in eine Ebene gedrängt, welches Bestreben namentlich in der gezwungenen Bewegung des rechten Armes zum unverkennbaren Ausdrucke gelangt. Die statuarische Kunst hat hiemit abermals in die vor- und frühgriechische Richtung eingelenkt: die Figuren bewegen sich wohl in der Ebene, das ist nach rechts und links, nicht aber nach der Tiefe. Der allerdings gründliche Unterschied besteht nur darin, daß die Figuren sich jetzt als raumerfüllend und luftraumumflossen geben; aber wie sie wohl beseelt, aber nicht individuell bewegt erscheinen wollen, so auch als tiefraumausfüllend, aber nicht als tiefraumverändernd. Sie fixieren den Beschauer geradeaus: aber ihre körperlichen Bewegungen verlaufen nach rechts oder links, und nur dann, wenn sie völlig ruhig verharren (Fig. 37, 44), wenden sie nicht bloß das Antlitz, sondern auch die volle Frontansicht des ganzen Leibes dem Beschauer zu. Der Kopf ist hier freilich noch in konstantinischer (mittelrömischer) Weise leicht zur Seite geneigt, auch der Blick um ein geringes aus der Mitte verschoben. Hinsichtlich der Gravierung der Falten unterhalb der Brust und am unteren Ende des (doppelten) Gewandes ist auf die Beobachtung an den konstantinischen Draperien (S. 89) zu verweisen: desgleichen ist die oberflächlich fein gestrichelte Behandlung des massigen Haarwulstes über der Stirne dieselbe, wie wir sie an den Porträtköpfen kennen zu lernen hinreichend Gelegenheit gehabt haben. Schließlich ist noch die nachlässige Behandlung des Kontrapostes und als besonders wichtig das harte Vorstoßen des linken Kniees unter der Gewandhülle zu erwähnen, welch letzteres als eine rein äußerliche Betonung (Klärung) des Taktischen offenbar derselben Kunstabsicht zu dienen hatte wie die

Fig. 50. Rom, Kapitol. Konsulstatue.

strengen und harten, ungegliederten Umrisse der ganzen Figur und ihrer wichtigsten Teile.

Für die Erkenntnis der Entwicklung des Reliefs (und der Skulptur überhaupt) in der Zeit zwischen Theodosius und Justinian bilden die wohldatierten elfenbeinernen Konsulardiptychen ein um so kostbareres Substrat, als uns jedes andere Ersatzmittel dafür vollständig mangelt: die beste Bestätigung dafür liefert die Unsicherheit der bisherigen, zwischen drei Jahrhunderten schwankenden Datierung solcher spätrömischer Denkmäler, die keinen äußeren Anhaltspunkt für die Zeitstellung zur Schau tragen.[1]

Das älteste erhaltene der Reihe ist das Probusdiptychon in Aosta (Fig. 51) vom Jahre 406. Es stellt in ganz flachem Relief, gemäß der zuerst am Konstantinasarkophag und sodann an den drei ravennatischen Kaisersarkophagen aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts beobachteten Auffassung vom Verhältnis der dreidimensional isolierten Figur zum idealen Raumgrunde, den Kaiser Honorius in der alten Imperatorentracht (der sogenannten Achillestracht) unter einer Pfeilerarkade dar. Schon der erste Blick lehrt, daß die Figur »Stil« besitzt, das heißt ein ganz bestimmtes Kunstwollen zum Ausdruck bringt, das mit größter Sicherheit vorgetragen erscheint, mag auch dieses Kunstwollen von unserem eigenen, modernen sehr verschieden sein. Vor allem wird man sich angesichts dieser Figur klar werden, daß es nach wie vor noch immer die Umrißlinie ist, die dem Ganzen seinen künstlerischen Charakter gibt: selbst der Kontrapost ist hier

[1] Der folgende Abschnitt über die profanen Diptychen wäre gewiß ergebnisreicher ausgefallen, wenn mir hiefür bereits die im Zuge befindliche Publikation der vorhandenen Denkmäler dieser Art zur Benützung vorgelegen wäre. Die Übersiedlung des für diese Aufgabe in ganz einziger Weise berufenen Herausgebers Hans Graeven in ein hannoversches Amt wird hoffentlich das Erscheinen jenes Corpus diptychorum nicht verzögern; der Verlust, der durch Graevens Scheiden von seinem so wichtigen römischen Posten der deutschen Forschung erwächst und der den an der frühmittelalterlichen Kunstgeschichte interessierten Kreisen gewiß fühlbar werden wird, ist freilich auf keine Weise gutzumachen.

Fig. 51. Aosta, Kathedrale. Probusdiptychon.

noch bis zu einem gewissen Grade festgehalten. Aber die Umrißlinien sollen trotz ihres geretteten Restes an Rhythmus nicht eine lebendige Gliederung des Körperganzen herbeiführen, sondern im Gegenteil die Masse möglichst klar und parallellinig

begrenzen. Kopf, Rumpf, Beine erscheinen hienach von schwammiger, aufgedunsener Bildung, in der namentlich jede Erinnerung an die verbindenden Gelenke (an Arm und Hand, Knie, Zehen usw.) verloren gegangen ist. Auch die Proportionen (zum Beispiel an den Füßen) sind nicht mehr in der alten Weise gemäß der natürlichen Durchschnittsgröße beobachtet.

Die Haarbehandlung ist im allgemeinen die konstantinische, zeigt aber einen weiteren Rückschritt nach der taktischen Seite darin, daß der feingestrichelte Wulst über der Stirne nunmehr in einer Anzahl von viereckigen Büscheln klar unterteilt ist. Die Behandlung des Ornaments der Archivolte mit der daran zu beobachtenden Rückkehr von der extrem optisch-skizzenhaften zu einer halb taktischen Auffassung ist dieselbe wie am Liberiussarkophage zu Ravenna.

2. Das Felixdiptychon (Fig. 52) vom Jahre 428, in der Bibliothèque Nationale zu Paris. Der Konsul steht in absoluter Frontansicht da, blickt den Beschauer geradeaus an und vermeidet mit seinen gespreizten Beinen bereits jeden Kontrapost; dafür sind Kopf und Rumpf wieder in eine Achse gebracht und damit die materielle Ruhe und Starrheit der altorientalisch-archaischen Frontalität wieder hergestellt. Die Arme sind eng an den Leib angepreßt und selbst der Stab in der linken des Konsuls wird so senkrecht gehalten, daß die Gesamtfigur ein möglichst senkrecht gestelltes Viereck bildet. An den Händen fehlt jede Andeutung der Gelenke; die Füße sind in unförmige (das heißt ungegliederte) Schuhe gesteckt. Besonders hervorzuheben ist die Abwärtsstellung (Obersicht) der Füße, ohne daß ein Boden darunter sichtbar wäre: während es im ganzen Altertum seit den Ägyptern erste Sorge der Kunst gewesen war, die Figur fest auf den Boden zu stellen, wird nun die Ebenrelation nach unten offenkundig preisgegeben, und dies bleibt ein charakteristisches Merkmal der spätrömischen, aber auch der byzantinischen und der italienischen Kunst bis Giotto. Die Obersicht aber, in welcher die Füße genommen sind, soll die dreidimensionale

Raumgeschlossenheit derselben (und der ganzen Figur, der sie angehören) zum Ausdrucke bringen.

Im Kontrast zum geradlinig einfachen Umrisse des Ganzen ist die Oberfläche der Gewandpartien mit einem gravierten Muster von kreisumschriebenen Rosetten bedeckt. Der flüchtig skizzierte Kopf noch immer nicht ohne eine bestimmte optische Lebendigkeit. Das wenige Gefältel an der Figur und an den Vorhängen durchwegs durch tief eingeschnittene, das heißt isolierende Furchen in der glatten Oberfläche angedeutet. Selbst der Eierstab des Randes abgeflacht. Links unten in der Grundfläche ist eine Palmette in einem charakteristischen Relief en creux eingetieft; es wäre

Fig. 52.
Paris, Bibliothèque Nationale. Felixdiptychon.

interessant zu wissen, aus welchem Grunde dieses Motiv hier angebracht wurde. Daß es sich um ein begonnenes, aber nicht vollendetes Werk handelt, beweist schon die eine zur Ausführung gelangte Palmette durch den Umstand, daß sie nur zur Hälfte vollständig ausgezackt, zur anderen Hälfte bloß im Umrisse angedeutet erscheint. Der äußere Anschein spricht somit zugunsten der Vermutung, man hätte einen gemusterten Hintergrund für die Figur herstellen wollen. Nun kennen wir solche Musterhintergründe für Figurendarstellungen allerdings erst aus dem zehnten Jahrhundert, zum Beispiel vom Egbertkodex; aber die unvermeidliche Vorbedingung dafür (Bedeutung des Grundes als idealer Raum) war schon seit dem Beginne der spätrömischen Kunst im vierten Jahrhundert gegeben: überdies sind die Ornamente der Hintergründe (sogenannte Teppichmuster) der Evangelistenfiguren im Egbertkodex ausgesprochen spät-oströmischer Herkunft. Direkte Zeugnisse für das Vorkommen des gemusterten Hintergrundes, der nichts anderes ist, als ein Spezialfall der Massenkomposition, in der spätrömischen Kunst des fünften Jahrhunderts werden wir unter den kunstgewerblichen Erzeugnissen dieser Zeit kennenlernen.[1]

3. Das Boethiusdiptychon (Fig. 53) in Brescia, vom Jahre 48[-], schließt sich den beiden genannten in den stilistischen Hauptpunkten vollkommen an. Betrachtet man welches Detail immer, so wird man nicht Roheit, sondern im Gegenteil Sorgfalt und

1 Vergl. S. 48, 274, Taf. XVI. 2. — Auch hier sehen wir anscheinend ein Uraltes, der primitiven Entwicklungsstufe der antiken Kunst Eigentümliches wiederkehren: die Füllmuster der archaischen Vasen. Aber diese waren direkt aus dem Grunde geborene Einzelformen, sowohl untereinander als mit den Figuren dazwischen durchaus gleichwertig; die einzelnen Motive des spätrömischen Hintergrundmusters hingegen sind wechselseitig voneinander abhängig und der Hauptfigur subordiniert (unterlegt), worin sich eben die neue unantike Massenkomposition kundgibt. Das älteste Beispiel eines mit figürlichen (pflanzlichen) Motiven (nicht mit Ornamenten) gemusterten Hintergrundes bietet der Adelphiasarkophag im Museum zu Syrakus (abgebildet bei Jos. Führer, Forschungen zur Roma sotterranea, Taf. XII), den ich leider nur anmerkungsweise zur Sprache bringen kann, weil es mir an Gelegenheit zur Untersuchung des Originals gefehlt hat. Die daran beobachtete Reliefauffassung ist durchaus die bekannte konstantinische; die hinter die seichte vordere Raumsphäre zurückgerückte Grundebene ist mit roten Blumen an grünen Zweigen gemustert. Es liegt somit bereits eine ausgesprochene Massenkomposition vor.

Fig. 53. Brescia, Museo Civico Cristiano. Boethiusdiptychon.

Überlegung in der Ausführung finden. Wer zum Beispiel die Bildung der Gewandfalten aufmerksam betrachtet, wird erstaunt sein, die schärfste Naturbeobachtung darin vorzufinden. Wenn trotzdem der Gesamteindruck alles eher als ein schönlebendiger ist, so liegt es eben an der Vernachlässigung der verbindenden Ebenrelationen, während die zum Ersatze dafür angestrebten Raumrelationen nur eine räumliche Isolierung, nicht aber eine Verbindung der Teile herbeiführen. (Beispiele von Mängeln der Ebenrelationen: die harten, unrhythmischen Umrisse, die Unterdrückung der Gelenke, die unproportionierte Betonung einzelner Teile, etwa der Augen). Über diesen Eindruck hilft uns alle Sorgfalt in der Faltenlegung nicht hinweg, weil wir die Falten nicht so, wie sie objektiv tastbar vorhanden sind, sondern in ihrer optischen Erscheinung im Raume verlangen, der einen Teil der Falten mit dem Lichte, einen anderen mit Schatten verschlingt.

4. Das Basiliusdiptychon (Fig. 54) in den Uffizien wurde bisher gewöhnlich ins Jahr 541 gesetzt und somit für das letzte der Reihe angesehen; doch hat H. Graeven in den Röm. Mitt. 1892 wahrscheinlich gemacht, daß auch dieses Diptychon bereits aus dem Ende des fünften Jahrhunderts stammt. Die Figur des Konsuls zeigt höchstens in den schlankeren Gesamtproportionen und den schematisch geradlinigen Falten eine Entwicklung über das Boethiusdiptychon hinaus; die Figuren der byzantinischen Reliefs nach dem Bildersturme knüpfen an beides an, zeigen aber die Falten nicht mehr graviert oder eingeschnitten, sondern schmal plissiert, worin sich ein weiterer Rückgang auf eine taktische Auffassung verrät. Einen besonderen Blick verdienen die kleinen Reliefs unten mit Wagenrennen, die sich im Raume um die Mitte herum vollziehen. In diesen aus dem Zirkusleben gegriffenen Szenen von Wagenkämpfen, Tierhetzen, Gauklerspielen usw. liegt nicht allein ein kulturhistorischer Reiz dieser spätesten datierten Diptychen, sondern auch ein nicht zu übersehender künstlerischer Wert, da diese kleinen Figürchen in der Regel mit großer optischer Treue erfaßt und treffsicher skizziert

sind. Zusammen mit den Zuschauern in der halbkreisförmigen Manege bauen sich die Figurenreihen oft (zum Beispiel im Berliner Anastasiusdiptychon von 517, Fig. 55) in sechs Reihen auf, wobei aber die hintersten Figuren genau so groß gebildet sind und genau ebenso keck im Relief herausspringen als die vordersten. Das Relief dieser kleinen Figuren ist scheinbar ein Hochrelief, weil es mit der großen Figur des Konsuls darüber die gleiche Höhe einhalten muß; in der Tat ist es aber auch ein Flachrelief, das nur sozusagen auf hohen, senkrechten Krücken aufliegt: ein Beweis mehr dafür, daß dieses spätrömische Relief nicht mehr aus der ebenen Grundfläche geboren, sondern im Raume dreidimensional freibeweglich zu denken ist. Natürlich haben wir nach allem früher Gesagten in diesem sechsfachen Hintereinander, das heißt in der darin betätigten Lust an Dekkungen als Mittel der Versinnlichung der Räumlichkeit der einzelnen Figuren, unter

Fig. 54. Florenz, Bargello. Basiliusdiptychon.

Fig. 55. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Anastasiusdiptychon.

gleichzeitiger Vernachlässigung der entsprechenden Ebenrelationen, die Haupttriebfeder dieser ganzen Kunstweise zu suchen. Das Hintereinander ist zwar noch immer ein Übereinander — aber allerdings nicht mehr aus Gründen, welche die Antike dafür gehabt hatte, sondern aus Gleichgültigkeit gegenüber der Verbindung der Figuren mit dem Boden.

Es ist eine natürliche Konsequenz der optischen Auffassungsweise in der bildenden Kunst, daß die Details der Figuren in ihrer taktischen Wesenheit um so undeutlicher werden, in je kleinerem Maßstabe dieselben gehalten sind. Daraus ergibt sich, daß die fortgesetzte Pflege von Miniaturfiguren gleich denjenigen in Fig. 54 und 55, unten, notwendigermaßen schließlich zur Silhouette führen mußte. Solcher Silhouettenfiguren ist selbst in der spätrömischen Steinskulptur kein Mangel: namentlich Tierfiguren und symbolische Motive an ravennatischen Sarkophagen nähern sich stark der Silhouette; auf den sogenannten koptischen Grabsteinen

(zumeist griechischen Arbeiten des siebenten Jahrhunderts in Ägypten, vergl. Fig. 57, 58) begegnet die Silhouettenmanier an menschlichen Figuren und an Ornamenten. Eine noch größere Bedeutung scheint dieselbe aber in der Malerei gewonnen zu haben: da tritt sie schon um 500 im Wiener Dioscorides auf (Putten als Repräsentanten der Künste in den Zwickeln zwischen den Kreisverschlingungen des Dedikationsbildrahmens) und läßt ihre Verbreitung noch in den Kopien der karolingischen Zeit (zum Beispiel des Sakramentars von Autun) erkennen.

Hiemit sind wir in der Entwicklung des Reliefs bis in die Regierungszeit Justinians gelangt. Für die zwei Jahrhunderte, die uns da noch von der Zeit Karls des Großen trennen, fehlt uns dermalen eine geschlossene Kette datierter Denkmäler aus dem Gebiete der Mittelmeervölker. Es hat zwar gewiß auch in dieser vom Bildersturme heimgesuchten Periode nicht an einem bestimmten Maße des Fortschritts in der Entwicklung gefehlt, und es mögen sogar bisher unpublizierte Denkmäler in hinreichender Anzahl erhalten sein, um jenen Entwicklungsgang im einzelnen aufzuzeigen. Wir dürfen auf die Durchführung eines solchen Versuches darum verzichten, weil die großen Umwälzungen und Neuerungen mindestens bei den Mittelmeervölkern zur Zeit Justinians alle schon geschehen waren und daselbst in den letzten zwei Jahrhunderten vor Karl dem Großen zwar kein absoluter Stillstand — der a priori unmöglich ist — wohl aber ein sehr langsames Fortschreiten der Entwicklung auf allen ethischen und ästhetischen Gebieten zu verzeichnen ist. Von der Mitte des sechsten Jahrhunderts an wendet sich das Interesse der Kunstforschung überwiegend den von Barbaren besiedelten Teilen des vormaligen weströmischen Reiches zu.

Die byzantinische Kunst, wie sie uns nach dem Bildersturm entgegentritt, ist noch immer die spätrömische Kunst, welche die Figuren (und Figurenteile) grundsätzlich auf ihre räumliche Isolierung in der Ebene hin vorführt, daneben aber (und darin liegt der — zwar auch wesentlich nur quantitative — Unterschied gegenüber der vorkarolingischen spätrömischen Kunst)

in einem entschiedeneren Maße die Beobachtung der Ebenrelationen wieder zuläßt. Der große Umschwung in der Auffassung des Reliefgrundes — als idealen Raumgrundes an Stelle der neutralen Stoffebene der Antike — war bereits siegreich durchgeführt und die neue Auffassung den Mittelmeervölkern in Fleisch und Blut übergegangen; die Auffassung der Einzelfigur durfte nun wieder bis zu einer gewissen Grenze eine nahsichtig-taktische werden. Daher die genaueren Proportionen, die bestimmte regelmäßige Komposition der Teile (die »Schönheit« der Kopftypen), die taktisch plissierten und in geradliniger Klarheit geführten Falten. Es wäre lehrreich darzulegen, wie sich unter diese Bestrebungen einerseits die auffallende Renaissance archaischer und klassisch griechischer Kunst, die namentlich im Ornament mitunter geradezu zu Kopien nach dem vierten und dritten vorchristlichen Jahrhundert geführt hat, anderseits die nicht minder zweifellos nachgewiesene Nachahmung von Malereien der römischen Kaiserzeit subsumieren läßt; doch liegen diese Ereignisse bereits jenseits der unseren Beobachtungen gesteckten Grenze. Von der zweihundertjährigen Periode zwischen Justinian und Karl dem Großen wird sich aber so viel mit Sicherheit sagen lassen, daß sie in höherem Grad, als dies irgendwann der Fall gewesen ist, den Wert des Kunstwerkes einseitig in seinem immateriellen Vorstellungsinhalte gesucht hat. In der Zeit, da der Islam aufkam und im oströmischen Reiche der Bildersturm wütete, hat sich auch die christliche Kulturanschauung in beträchtlichem Maße der jüdischen genähert, die ein Wettschaffen mit der organischen Natur überhaupt als unzulässig und harmoniefeindlich, das ist die bildende Kunst, soweit sie die Nachahmung belebter Wesen betrifft, für an sich unkünstlerisch erklärt hatte. Es liegt auf der Hand, daß von einer solchen Zeit die Betätigung eines aufstrebenden positiven Kunstwollens in Skulptur und Malerei in nennenswertem Grade nicht erwartet werden kann, wenngleich dasselbe (wie schon früher nachdrücklich betont wurde) selbst für diese Zeit nicht schlankweg geleugnet werden darf.

Das von uns auf Grund der Betrachtung der Konsulardiptychen gewonnene Bild der Entwicklung des Reliefs zwischen Theodosius und Justinian findet seine Bestätigung auch von seiten anderer mehr oder minder sicher datierter Denkmäler. Des silhouettenhaften Charakters wenigstens eines Teiles der Ornamente und Symbole an den ravennatischen Sarkophagen des fünften Jahrhunderts wurde schon Erwähnung getan. Der Silberschild des Aspar vom Jahre 434, in den Uffizien, mit seinen flach getriebenen Figuren, erweist sich enge verwandt einerseits mit dem Probusdiptychon (in der »Achilles«-Figur links) anderseits mit dem Felixdiptychon (in der Gewandfigur des Aspar).

Von den datierten Konsulardiptychen sind die aus dem fünften Jahrhundert erhaltenen durchaus auf stadtrömische Konsuln bezüglich, während diejenigen des sechsten Jahrhunderts, mit einer einzigen Ausnahme, konstantinopolitanische Konsuln betreffen. Darf man nach dem Aufhören datierter weströmischer Diptychen ohne weiteres oströmische heranziehen, um die Fortentwicklung der ersteren darzulegen? Mit anderen Worten: ist die Entwicklung im Westen und im Osten des Weltreiches nach Theodosius noch immer im wesentlichen die gleiche gewesen? Die Antwort gibt uns die glücklicherweise erhaltene einzige weströmische Ausnahme unter der sonst durchwegs oströmischen Masse von Konsulardiptychen des sechsten Jahrhunderts: es ist dasjenige des Orestes vom Jahre 530 und stimmt in Stil und Inhalt völlig genau überein mit dem oströmischen des Clementinus vom Jahre 513. Eines ist also sicher: eine und dieselbe bestimmte Art von Diptychen hat in Rom wie in Konstantinopel gleichmäßig Anklang und Gefallen gefunden. Demgegenüber hat die Frage, ob die erhaltenen Exemplare in Rom oder in Konstantinopel, auf dem Boden West- oder Ostroms gearbeitet wurden, nur sekundäre Bedeutung.

Analoge Erscheinungen lassen sich übrigens auch im Gebiete der Malerei nachweisen. So hat Wickhoff (im XIV. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen

Kaiserhauses) die im Stil und Inhalt nicht minder identischen Ornamente zweier in einem Bande der Wiener Hofbibliothek vereinigter, um 600 entstandener Handschriften publiziert, von denen die eine ein griechisches Evangeliar, die andere ein lateinischer Rufinus ist. In diesem Falle war vorausgesetzt, daß ost- und weströmische Leser sich der gleichen ornamentalen Kunstformen und Farben erfreuen würden. Damit ist schon ein sicheres Ergebnis gewonnen: es gab keine unüberbrückbare Scheidegrenze zwischen ost- und weströmischem Kunstwollen, mindestens in der Zeit Justinians. Da und dort herrschte vielmehr noch immer eine in wesentlichen Punkten einheitliche spätrömische Kunst mit ihrer Tendenz auf räumliche Isolierung der Einzelformen innerhalb der Sehebene. War aber innerhalb dieses gemeinsamen Grundcharakters nicht doch hinreichender Spielraum für eine Differenzierung zwischen Ost und West geboten?

Damit sehen wir uns vor die Erörterung derjenigen Frage gestellt, die man im weiteren Sinne die »byzantinische« zu nennen sich gewöhnt hat. Von der Zeit Karls des Großen an steht die Existenz einer spezifisch byzantinischen Kunst, mit Byzanz als Schaffenszentrum, außer Zweifel, und eine byzantinische Frage kann sich zwischen dem neunten und zwölften Jahrhundert nur darauf beziehen, ob die byzantinische Kunst in dieser Zeit auf das Abendland einen Einfluß geübt hat oder nicht.

Anders in vorkarolingischer Zeit: Da handelt es sich vor allem um die Frage, ob innerhalb der von uns als spätrömisch bezeichneten Kunst eine besondere oströmische Variante von einer weströmischen unterschieden werden kann; erst in zweiter Linie kann daneben die (bisher stets in den Vordergrund gerückte) Frage aufgeworfen werden, ob Westrom zwischen Konstantin und Karl dem Großen von Byzanz her beeinflußt worden ist. Auf eine Polemik gegen die verschiedenen »Lösungen« der »Frage«, die bisher (in der Regel mit größerer Entschiedenheit der Überzeugung als der Argumente) vorgebracht wurden, kann hier um so weniger eingegangen werden, als die Diskussion hierüber bisher fast

ausschließlich mit ikonographischen Argumenten geführt wurde. Als zweifelloses Ergebnis ist dabei nur herausgekommen, daß in der spätrömischen Kunst eine Anzahl von ikonographischen Varianten festzustellen ist, die später, vom neunten Jahrhundert an, wohl im Gebrauche der byzantinischen, nicht aber in demjenigen der abendländisch-christlichen Kunst nachzuweisen sind. Die antiquarische Bedeutung solcher ikonographischer Ermittlungen ist nicht zu bestreiten: für die Kunstgeschichte haben sie aber zunächst nur einen hilfswissenschaftlichen Wert, indem sie eine äußere Ort- und Zeitbestimmung zu ermöglichen helfen. Der ikonographische Inhalt ist eben durchaus verschieden von dem künstlerischen; der (auf Erweckung bestimmter Vorstellungen gerichtete) Zweck, dem der erstere dient, ist ein äußerer gleich dem Gebrauchszwecke der kunstgewerblichen und architektonischen Werke, während der eigentliche Kunstzweck lediglich darauf gerichtet ist, die Dinge in Umriß und Farbe, in Ebene oder Raum derart darzustellen, daß sie das erlösende Wohlgefallen des Beschauers erregen.

Einen wahrhaften kunstgeschichtlichen Wert können daher ikonographische Feststellungen erst dann gewinnen, wenn man zeigt, daß in ihnen das gleiche Wollen zum Ausdrucke gelangt ist, das die eigentlich bildkünstlerische Seite des Kunstwerks — die materielle Erscheinung — so und nicht anders gestaltet hat. Denn es kann keinen Zweifel leiden, daß zwischen den Vorstellungen, die der Mensch im Kunstwerk versinnlicht schauen will, und der Art und Weise, wie er die sinnfälligen Mittel dazu (die Figuren usw.) behandelt sehen will, ein inniger Zusammenhang existiert. Erst wenn man diesen Zusammenhang zwischen den oströmischen Varianten in der spätrömischen Ikonographie einerseits und den byzantinischen Eigentümlichkeiten in der Beobachtung der Ebenkomposition und der Figurenräumlichkeit anderseits aufgezeigt haben wird, werden jene bisher bloß antiquarisch bedeutsamen Ermittlungen für die Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst wahrhaft aufklärenden Wert erlangen können. Da diese Vorbedingung seitens der Ikonographiker bisher noch

nicht einmal versuchsweise in Betracht gezogen worden ist, müssen wir uns auf die Erörterung der näherliegenden Frage beschränken, ob sich nicht in den rein bildkünstlerischen Faktoren ein Unterschied zwischen der ost- und weströmischen Nuance der spätrömischen Kunst feststellen läßt.

Hier ist es, wo uns die Architektur wegweisende Dienste leisten kann. Wie uns das erste Kapitel gelehrt hat, sind von den Griechen, mindestens seit der konstantinischen Zeit, zwei baukünstlerische Systeme ausgegangen: das basilikale, das die Verbindung des Baukernes (Mittelschiffes) mit der Grundebene radikal beseitigte, indem es (mit den Augen eines modernen Beschauers betrachtet) einen Tiefraum schuf, dessen unmeßbare dritte Dimension eine Grundbedingung aller Ebenwirkung — das absolute Gleichmaß — aufhob; und das zentrale, das die gleichen Abmessungen nach allen drei Dimensionen und somit auch die Verbindung mit der Sehebene wenigstens äußerlich nicht völlig preisgeben wollte. Die Weströmer haben hievon in der kirchlichen Architektur bloß das erstere System übernommen. Wir dürfen daher erwarten, daß mindestens in der kirchlichen Reliefskulptur die Weströmer ebenfalls die Isolierung nach der Tiefe zu zum Ausdrucke gebracht, die Oströmer daneben auch die Verbindungen mit der Ebene, wenigstens scheinbar, zu Worte kommen gelassen haben. Mindestens das letztere wird uns durch die ravennatischen Sarkophage des vierten Jahrhunderts gleich Fig. 37 bestätigt: zentralisierende Komposition im Ganzen, fortdauernde Beobachtung gewisser Flächenrelationen in den Teilen, zum Beispiel in den Falten, die nicht durch lineare Schattenfurchen getrennt, sondern durch seichtere und hellere Höhlungen untereinander taktisch verbunden erscheinen. Bei den Weströmern werden wir solche Werke nicht erwarten dürfen, wie wir sie denn auch im vierten Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen (zum Beispiel des Konstantinasarkophags, der aus dem Osten zugeführt worden sein mag) in der Stadt Rom nicht antreffen. Vorsichtiger wird man mit dem umgekehrten Fall

sein müssen: die Oströmer mögen mindestens bis Justinian, wie neben dem Zentralbau die Basilika, so neben den zentralisierenden Kompositionen auch einseitig tiefenbetonende, die Verbindung in der Ebene zwischen den einzelnen Figuren und Figurenteilen vernachlässigende Werke geschaffen haben. Vom modernen künstlerischen Standpunkte war die erstere Weise die überlegenere, weil sie eben die Einheit mit solchen künstlerischen Mitteln herbeizuführen wußte, die unserem Geschmacke näher stehen, während die letztere scheinbar — das heißt für unser Empfinden — des immateriellen Erbauungsinhaltes dazu bedurfte. Daraus erklärt sich auch, daß in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters überall dort, wo man nach wirklich künstlerischer Durchführung einer Bildaufgabe verlangte, die oströmische Kunst nach unseren modernen Anschauungen die leistungsfähigere gewesen ist, und daß gerade die figurenbildenden Kunstzweige, zum Beispiel das Mosaik, sicher vom sechsten, vielleicht schon vom fünften Jahrhundert ab, so ganz und gar in die Hände der oströmischen Künstler übergegangen sind. Dieses Abhängigkeitsverhältnis währte so lange, als man sich im Westen nicht entschließen konnte, die Beobachtung der Verbindungen zwischen den Einzelformen in der bildenden Kunst zu retablieren. Als dies endlich erfolgte (im Norden seit Karl dem Großen, im Süden seit der Mitte des elften Jahrhunderts), da geschah es bereits auf Grund einer veränderten Auffassung (vom Raume als dem Prius gegenüber der Einzelform), die der Kunst eine unabsehbare neue Zukunft eröffnete.

Die byzantinische Kunst, die an der antiken Auffassung von der abgeschlossenen Einzelform als dem Ziele aller Bildkunst nach wie vor festhielt, hat sich damit selbst von jener Zukunft ausgeschlossen und daher von der zweiten Hälfte des Mittelalters an jede Bedeutung für den Fortschritt der abendländischen Kunstentwicklung verloren.

Als ein Beispiel der rein zentralistischen Komposition bei den Oströmern werden wir das Relief des Rinaldussarkophags

(Fig. 37) ansehen dürfen. Wie sich die oströmische Verquickung des Zentralbaues mit dem basilikalen Langbau in der Reliefkomposition geäußert hat, mag uns eine Tafel von einem Berliner Diptychon (Fig. 56) veranschaulichen. Die en face thronende Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße nimmt genau die Mitte der Bildfläche ein und bildet daher unzweifelhaft das beherrschende Zentrum der Komposition, nach welchem auch die Köpfe der Engel und der Halbfiguren von Sonne und Mond konvergieren; auch sonst ist bis auf geringfügige Ausnahmen eine peinliche Symmetrie zur Mittelachse im Bilde durchgeführt. Daneben herrscht nun das sichtliche Bestreben, möglichst viel Raumrelationen, das heißt Deckungen hintereinander zu häufen, wobei die hinterste Figur (in den Zwickeln) genau die gleiche Reliefhöhe einhält wie die vorderste (das Kind). Darin gelangt das typische Verhältnis der spätrömischen Kunst zum Raume zum Ausdruck: die Räumlichkeit der Figuren wird durch die gehäuften Deckungen geflissentlich betont, aber die künstlerische Einheit wesentlich noch immer in der Linienkomposition gesucht, das heißt die verbindenden Lufträume zwischen den Einzelformen (Figuren) grundsätzlich unberücksichtigt gelassen. Gleich Kartenblättern liegen die Figuren übereinander: jede isoliert und selbständig in dreidimensionaler Vollräumigkeit, aber unter geflissentlichem Ausschluß alles dessen, was als zirkulierender Luftraum zwischen den Figuren erscheinen könnte. — Die regelmäßige Bildung der Gesichtszüge und die genauere Beobachtung der Proportionen an der Einzelfigur überhaupt erweist dieses Diptychon ebenfalls als aus griechischem Kunstwollen hervorgegangen.[1]

[1] Da hier nicht eine Gesamtdarstellung der spätrömischen Kunst, sondern nur eine Darlegung der Gesetze, in denen das damalige Kunstwollen zum Ausdrucke gelangte, beabsichtigt ist, kann nur auf wenige Denkmäler im besonderen eingegangen werden; doch dürfte es zur Klärung im allgemeinen beitragen, wenn noch zwei Elfenbeinwerke mit einigen Worten auf ihre kunsthistorische Stellung untersucht werden. Das eine ist das sogenannte Amalasuintha-Diptychon (die Tafel des Bargello abgebildet im Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml., XIX. 84; bei Molinier, Ivoires Taf. V), das auf den ersten Blick im konstantinischen Reliefstil ausgeführt scheint, wiewohl es gewiß an zweihundert Jahre jünger ist als die Epoche Konstantins. Das würde nun allerdings der vorhin gegebenen Entwicklung arg widersprechen; es handelt sich hiebei aber um eine völlig

Am weitesten erscheint die einseitige Hervorhebung der isolierenden Wirkung der kubischen Räumlichkeit und die Unterdrükkung der Ebenverbindungen — also alles, was die spezifische Eigentümlichkeit des Kunstwollens der spätrömischen Periode ausmacht — in demjenigen Ableger derselben gesteigert, den wir an den Skulpturen (namentlich Grabsteinen) der koptischen Christen (monophysitischen Griechen, zum Teile altägyptischer Abstammung) in Ägypten, zumeist aus dem siebenten und achten Jahrhundert, beobachten können. Der Grabstein Fig. 57 (bei Dr. Albert Figdor in Wien) zeigt eine Figur in Orantenpose,[1] zwischen zwei

normale Fortbildung in einem ausnahmsweise gegebenen Einzelfall. Die Königin ist in einer rotundenförmigen überkuppelten Ädikula freistehend gedacht; hätte sie der Künstler etwa wie den Probus oder Felix der Konsulardiptychen unter einen Bogen auf flachen Grund gestellt, so wäre sie im idealen Raume stehend erschienen, während es dem Künstler gerade darauf ankam, die Ädikula als Tabernakel, geschlossenen Innenraum erscheinen zu lassen. Eine solche Auffassung ist nicht konstantinisch und schon der frei herausgearbeitete, unterhöhlte Vorhang wäre in der konstantinischen Zeit nicht nachzuweisen und wohl nicht denkbar. Dagegen entspricht die Tendenz auf Schaffung von fest begrenzten Innenräumen durchaus der spätrömischen Kunst; am Probianusdiptychon (und im vatikanischen Virgil Nr. 3225) treten uns solche mit drei Wänden entgegen; im Ashburnham-Pentateuch (Fol. 25) begegnen merkwürdige Versuche, dem Beschauer einen Einblick in völlig geschlossene vierwandige Gemächer zu verschaffen. Es sind direkte Übergangsglieder zur neueren Kunst. — Das zweite ist der vielbesprochene Engel mit der griechischen Inschrift im British Museum (abgebildet unter anderem bei Molinier, Ivoires Taf. V). Seine »Schönheit« hat bei einigen Autoren Begeisterungsausbrüche hervorgerufen. Die Figur liefert in der Tat einen lehrreichen Beweis dafür, wie diese als barbarisch verschrieene spätrömische Kunst im Grunde noch immer auf dem gemeinantiken Boden stand. Das Wunder wurde im vorliegenden Falle durch eine geringe Vermehrung von Sorgfalt in der Beobachtung der Ebenrelationen zuwege gebracht: namentlich durch die regelmäßige Gesichtsbildung und die taktisch gelegten Haare und Gewandfalten. Wie wenig es dabei auf eine grundsätzliche Retablierung der Verbindungen in der Ebene abgesehen war, beweist die hölzerne Gesamthaltung, die mangelhaft beobachteten Gelenke und die Stellung der Füße, die auf den Treppenstufen nicht feststehen, sondern darüber schief herabgleiten: also die typische Schwebestellung in Obersicht der meisten spätrömischen Figuren, die die Ebenrelation zum Fußboden offenbar aus Grundsatz vernachlässigen. Der Künstler hat es geflissentlich vermieden, eine bestimmte momentane Art des Stehens auf den Stufen darzustellen, da sein Streben vielmehr darauf gerichtet war, das Stehen über den Stufen an sich, als objektiven Typus, dem Beschauer vor Augen zu führen und die Füße vermittels der Obersicht als tiefraumerfüllend zu charakterisieren.

[1] Die Augen der Figur sind nur durch die beiden Brauen markiert, die Augäpfel hingegen sind unterdrückt. Da von einer einstmaligen Ergänzung der letzteren mittels Malerei aus verschiedenen Gründen nicht die Rede sein kann, so verlangt diese höchst auffallende Erscheinung eine Erklärung, die wohl nur im Zusammenhange mit einer Untersuchung der übrigen einschlägigen Denkmäler in den Museen zu Gize und Alexandrien gegeben werden könnte.

Fig. 56. Berlin, K. Fr.-Museum. Diptychontafel.

Pilastern, über denen ein (größtenteils abgebrochener) Dreieckgiebel mit einem Pfauenpaare darin sich erhob. Sowohl die menschliche Figur als die Blätter der Pilasterranken sind scharf gegen den Raumgrund abgesetzt, aber innerhalb ihrer Fläche von keinerlei taktisch-verbindenden Ausladungen oder Einziehungen unterbrochen; die wenigen Faltenbegrenzungen sind in senkrechten Linien eingraviert. Die Teilflächen sind somit durch optisch wahrnehmbare Räume getrennt, nicht durch taktische Übergänge verbunden. Zwischen den Blättern der Pilasterranken ist die Grundfläche noch völlig im Geiste des lateranischen Pilasters (Fig. 20) auf das geringste Ausmaß eingeschränkt; die technische Arbeit nähert sich dem Relief en creux.

Auch für die Kunst der Altägypter war ein

Relief en creux charakteristisch gewesen; wir sehen also hier abermals spätrömische und altägyptische Kunst in einem auffallenden Punkte enge zusammentreffen. Nichts vermag aber eindringlicher über den diametralen Gegensatz zwischen der

Fig. 57. Wien, Sammlung Figdor. Koptischer Grabstein.

Anfangs- und der Schlußphase der Kunst des Altertums aufzuklären, als ein Vergleich der koptischen Reliefs mit den altägyptischen: an diesen grundsätzliche Krummflächigkeit, aber unter Reduzierung der Schatten auf die denkbar schwächsten, breitesten Halbschatten (taktische Ebene): an den koptischen Reliefs

Fig. 58. Museum in Gize. Koptischer Grabstein; Kalk.

grundsätzliche absolute Ebene, aber unter Anbringung tiefster, schmalster Schatten dazwischen (optische Ebene); — an den altägyptischen Reliefs organisches Heraustauchen des Reliefs aus dem Grunde unter spitzem Winkel (Verbindung mit der Grundebene), an den koptischen schroffes Absetzen des Reliefs gegen den Grund unter geradem Winkel (Isolierung gegenüber der Grundebene).

Außer den genannten Eigentümlichkeiten weist der im Museum zu Gize befindliche Grabstein Fig. 58 noch die fernere auf, daß das (Akanthus-)Ornament in den Giebelzwickeln stellenweise dicht zusammengedrängt ist, so daß möglichst wenig Grund dazwischen sichtbar wird, aber daneben weite Strecken Raumgrundes völlig frei bleiben. Es ist dies dieselbe Erscheinung, die wir auf dem Gebiete der Figurenkomposition schon an früherer Stelle (S. 143) beobachtet haben: entweder womöglich gar keine Grundfläche (das heißt dichter rhythmischer Wechsel von Muster und Grund, Hell und Dunkel) oder sehr viel freier Grund (der dann idealen Raum bedeutet), dagegen grundsätzliche Vermeidung der abgewogenen Verteilung des Musters im Grunde, wie es das klassische Kunstwollen durchaus verlangt hatte.

III

DIE MALEREI

Im allgemeinen pflegen wir vom Standpunkte des modernen Kunstwollens (Geschmackes) die spätrömischen Gemälde nachsichtiger zu beurteilen als die gleichzeitigen Skulpturwerke. Die künstlerische Absicht war zwar bei beiden die gleiche, und daher ist auch der Abstand von der modernen Auffassung auf beiden Gebieten ein gleich gewaltiger. Auch der spätrömische Maler wollte von seinen Figuren alle ihre Teile gleichmäßig dem Beschauer vor Augen führen, anstatt eine Anzahl davon im Raume aufgehen, das heißt durch Licht oder Tiefschatten verschlingen zu lassen. Aber die oft ungemein breite und skizzenhafte Behandlung mit ihrem bunten Farbenwechsel läßt den verbindungs- und ausgleichslosen Kontrast zwischen peinlicher Isolierung in den Umrissen und verschwommen-unklarem Aussehen der Flächen dazwischen unseren überhaupt malerisch geschulten Augen minder anstößig und roh erscheinen. So werden wir zum Beispiel dem Fresko der drei Märtyrer, die mit verbundenen Augen den Todesstreich erwarten, in der Unterkirche von San Giovanni e Paolo in Rom (gewöhnlich in die Mitte des vierten Jahrhunderts datiert) trotz der extremen Flüchtigkeit der Ausführung und trotz des Mangels einer überzeugenden Einfügung der Figuren in den Raum unsere Anerkennung nicht versagen, weil die in ihrer Verkürzung dem sachlichen Zusammenhange entsprechende momentane Haltung der drei Opfer so packend optisch wahr getroffen ist, daß wir darüber die Wesenlosigkeit, ja Unmöglichkeit der Figuren (vom modernen Standpunkte)

vollständig übersehen. Denken wir uns aber dieselbe Szene in ein Flachrelief nach Art des konstantinischen übersetzt, so können wir sie uns kaum anders als hart und abstoßend vorstellen.

Es wäre nun unsere Aufgabe, auch die allmähliche Entwicklung der spätrömischen Malerei aus der ihr vorangegangenen, mindestens seit Augustus zu verfolgen; und für die Malerei der früheren Kaiserzeit wäre uns sogar ein so vortrefflicher Ausgangspunkt wie die einschlägigen Arbeiten Wickhoffs gegeben. Aber es fehlt dermalen gerade an dem wichtigsten verbindenden Gliede: einem klaren Bilde von der mittelrömischen Malerei. Ein Pompeji dieser Zeit hat sich bisher nicht gefunden und was an antiken Fresken vom zweiten bis zum vierten Jahrhundert n. Chr. bekannt geworden ist, verdämmert zum größten Teile in unterirdischen Grabräumen, wodurch seine kunsthistorische Bearbeitung — namentlich wenn diese über ikonographische Ziele hinausstrebt — dermalen für einen ausländischen Forscher, der sich nicht ganz außerordentliche Erleichterungen des Zutrittes zu verschaffen in der Lage ist, geradezu unmöglich gemacht erscheint.

Vorläufig müssen wir uns mit dem Wunsche begnügen, daß die in erfreulichem Fortschreiten befindliche Publikation der Katakombenmalereien durch Josef Wilpert das bisher vermißte Substrat für eine Erkenntnis der künstlerischen Entwicklung in der römischen Wandmalerei vor und nach Konstantin liefern möge; daß das alsdann zu erhoffende Ergebnis im allgemeinen kein anderes sein wird als dasjenige, das wir an der Hand der Betrachtung der Skulpturentwicklung gewonnen haben, möchten wir freilich nicht einen Augenblick bezweifeln. In diesem Kapitel müssen wir uns aus den erwähnten Gründen nicht allein auf die Erörterung der spätrömischen Malerei beschränken, sondern auch die Wandmalerei dieser Periode davon ausschließen, so daß lediglich das Mosaik und die Buchmalerei in den hauptsächlichsten Umrissen ihrer Entwicklung zur Sprache gebracht werden sollen. Aber selbst eine so engbegrenzte Aufgabe

begegnet noch immer beträchtlichen Schwierigkeiten: die große de Rossische Publikation der Mosaiken erweist sich für stilkritische Untersuchungen als ungenügend und selbst die Autopsie dieser Denkmäler vermag der oftmaligen Restaurationen halber für die Richtigkeit der gewonnenen Eindrücke nicht volle Gewähr zu leisten. Für die Untersuchung der Buchmalerei liegen seit kurzem wenigstens von zwei grundwichtigen Handschriften — einer heidnischen und einer christlichen — phototypische Publikationen vor, die der Lösung unserer Aufgabe soweit Vorschub leisten, als eine solche bei buntfarbigen Kunstwerken ohne Autopsie des Originals überhaupt möglich ist.

Das Mosaik ist eine Spezialität der letzten, fernsichtigen Phase der antiken Kunst, denn da es bei seiner Zusammensetzung aus Einzelkörpern keine absolut feinen Nuancen der Farbe gestattet, kann es gleich dem breiten Pinselstriche in der Ölmalerei nur auf Fernsicht hin wirken. Die ältesten (vielleicht noch hellenistischen) Mosaiken zeigen verhältnismäßig die feinste nahsichtigste Ausführung; dann vergröbert sich das Korn beständig im Laufe der Kaiserzeit mit zunehmender Fernsicht, bis an den Gladiatoren- und Tierkampfszenen im Salon der Villa Borghese in Rom das äußerste Maß der Gleichgültigkeit gegenüber der lebendigen Schönheit erreicht ist. Dieser »Verfall« ist aber nicht etwa bloß der heidnisch-profanen Kunst eigen, denn frühe christliche Mosaiken, wie die Darstellung im Tempel in Santa Maria Maggiore zu Rom (gut abgebildet bei Grisar, Geschichte Roms, S. 301), stehen unserem Geschmacke in keinem Punkte näher als die genannten Zirkusszenen und verdanken ihre Wirkung auf den modernen Beschauer ausschließlich dem Ernste, womit darin der religiöse Erbauungsinhalt vorgetragen erscheint.

Was uns an den späteren römischen Mosaiken, zum Beispiel an ihrer Behandlung des Nackten, störend auffällt, ist nicht der bunte Wechsel der Farbenstreifen nebeneinander als solcher — denn in der neueren Malerei sind wir mindestens seit dem siebzehnten Jahrhundert an die breite lockere Pinselführung

gewöhnt —, sondern der Mangel an koloristischer Einheit, der darin begründet liegt, daß jeder Farbenstreifen etwas für sich bedeuten will: das heißt: das Ziel ist eben auch hier, wie überall in der spätrömischen Kunst, die Isolierung und nicht die Verbindung; diese Malerei ist noch immer zu einem wesentlichen Teile Polychromie und nicht reine Koloristik. Es ist das wiederum jener öfter betonte unvertilgbare, weil vom Grundziele aller antiken Kunst untrennbare Rest taktischer Auffassung trotz des erfolgten Überganges zu optischer Aufnahme, der hier auch in der Farbengebung zum Ausdrucke gelangt: die selbst die späteste Antike noch immer ausschließlich beherrschende Tendenz auf Abschluß der Einzelform und ihrer Teile, an Stelle der modernen Überführung derselben in den unendlichen Raum.

Die Entstehung der Mosaiken von Santa Costanza in Rom, wie dieses Rundbaues überhaupt, wird durch die Tradition mit den Töchtern Konstantins des Großen in Verbindung gebracht. An der Richtigkeit der damit gegebenen Datierung ins zweite Viertel des vierten Jahrhunderts zu zweifeln (wie auch schon geschehen ist), existiert kein zureichender Grund; denn wenn auch die zwei Porträtköpfe darin (Fig. 59) mit ihrem scharfen Seitenblicke und die weinlesenden Putten mit ihren nicht minder lebendigen Bewegungen eher dem mittelrömischen Stile anzugehören scheinen, so hat uns doch anderseits die Betrachtung der stadtrömischen Sarkophagskulptur des vierten Jahrhunderts zur Genüge gelehrt, daß wir in diesem ganzen Jahrhundert neben dem unleugbaren Fortschritt zu dem Neuen (Spätrömischen) noch beständig mit einem Beharren bei mittelrömischen Kunstabsichten zu rechnen haben. Übrigens wird gerade an diesen Putten (Fig. 59, zwischen den Ranken) ersichtlich, wie die unruhig schillernden Lichter in ihrem Fleische weder zur Modellierung (Flächenverbindung zwischen Ausladungen) beitragen, wie sie ihr Komplement — der Schatten — in der vorangegangenen antiken Kunst erzielt hatte, noch die Figur zu ihrer räumlichen Umgebung in Beziehung setzen, wie es durch den

Fig. 59. Rom, Santa Costanza. Mosaik.

einseitigen Lichteinfall, Freilicht, Reflexlicht in der neueren Kunst geschieht, sondern nur einen ständigen rhythmischen Wechsel von belichteten und beschatteten Teilflächen und damit ein ganz eigenes Sonderleben innerhalb der in sich geschlossenen Masse bezwecken. So erklärt sich der Widerspruch, der in unseren Augen darin liegt, daß diese spätrömischen Mosaikfiguren (und in gewissem Sinne gilt das gleiche von allen gemalten antiken Figuren, diejenigen der früheren Kaiserzeit nicht ausgeschlossen) einerseits eine packende Lebenswahrheit (Wickhoffs »Illusionismus«) verraten, die in der optischen Auffassung begründet liegt, anderseits stets etwas Schattenhaftes, Traumhaftes, Maskenhaftes an sich tragen. Aber auch in diesem letzteren gelangt nicht eine Unzulänglichkeit des Könnens, sondern eine sehr positive (ja die allerpositivste) Seite des antiken Kunstwollens zum Ausdrucke, wonach die Einheit und Klarheit stets in der Einzelform gesucht wird, wogegen der formlose Raum dazwischen als solcher und daher auch jede Rücksichtnahme auf denselben um seiner selbst willen verunklärend, anstößig und daher unkünstlerisch wirkt.

Von dem ehemaligen Mosaikschmucke von Santa Costanza hat sich heute nur ein Teil erhalten, und hievon können der Entstehungszeit mit voller Sicherheit nur die Dekorationen des tonnengewölbten Umganges zugeschrieben werden.[1]

Durch diese Zweckbestimmung war für die Komposition ein gewisser Ausnahmscharakter gefordert, indem der Beschauer den Inhalt der Gewölbedekoration von zwei Seiten her zu sehen bekam; infolgedessen mußten die Figuren rechts und links von der Mittelachse einander sozusagen den Rücken zuwenden, wenn sie sich dem Beschauer in aufrechter Ansicht präsentieren wollten. Hebt man diese von außen her diktierte Anordnung als

[1] Die Figurenszenen in den Nischen in entsprechend eingehender Weise zu prüfen, gebrach es mir bisher an Zeit und Gelegenheit und da überdies keine genügenden Reproduktionen davon vorliegen, muß ich an dieser Stelle von der Abgabe eines Urteils über Stilcharakter und Zeitstellung dieser Bilder Abstand nehmen. Die Kuppelmosaiken sind lediglich in Abbildungen erhalten und daher für unsere Untersuchungen nicht zu verwerten.

Fig. 60. Rom, Santa Costanza. Mosaik.

gemeinsam heraus, so ergeben sich im übrigen namentlich drei Schemata der Flächenkomposition, denen die ungefähr trapezförmigen Gewölbefelder folgen.

1. Komposition mit deutlicher Betonung des Zentrums (Porträtkopf Fig. 59) und der Ecken (Weinleseszenen, auf beiden

Seiten gleich). Aller Grund dazwischen dicht mit kleinblätterigen Ranken übersponnen, die eine streng kreisrunde Einrollung grundsätzlich vermeiden und Motive von dreifach abgestufter Größe (Blätter, Vögel, Putten) aufweisen. Dieses Massenkompositionsgesetz ist im Grunde mit jenem zentralistischen, das wir an Fig. 22 (Sarkophag mit Achilles und Penthesilea) beobachtet hatten, identisch. Das Muster überzieht in dichter Folge den Grund, und dieses Muster bildet seinerseits wieder den Grund für die Figuren in Mitte und Ecken (vergl. hiezu auch das vom Felixdiptychon S. 220 Gesagte).

2. Der Grund als solcher ist verschwunden, die ganze Fläche in kreisrunde Medaillons (entweder verschiedener Größe [Fig. 60] oder gleicher Größe mit Zwickelräumen dazwischen) oder in Polygone zerlegt; in jedem Kompartiment ein Einzelmotiv, das dadurch zentralisiert erscheint. Keine Hervorhebung von Mitte und Ecken. Diesem Schema begegnen wir schon in Pompeji (Stilfragen, S. 312).

3. Das merkwürdigste Schema von allen (Fig. 61): Zweige, Gefäße, Pfauenfedern, Vögel sind dicht und regellos (aber die Vögel und Gefäße im allgemeinen in aufrechter Stellung) über den Grund verstreut. Ihre kunsthistorische Stellung ist am besten durch einen Vergleich mit dem äußerlich verwandten Asaroton des lateranischen Museums klarzustellen: an letzterem viel freier Grund, die Gegenstände hell und klar modelliert, auf den Boden Schatten werfend; hier möglichst wenig Grund, an den Gegenständen überwiegend flache Projektionen und dunkle Farben, ohne daß sie jedoch durch Schlagschatten mit dem Grunde verbunden wären. Sowohl die gesteigerte Absicht auf freie kubische Räumlichkeit der Einzelform als auf deren Isolierung gegenüber den Nachbarflächen findet darin ihren überzeugenden Ausdruck.

In allen drei beobachteten Fällen handelte es sich somit um eine richtige Ebenkomposition (es kommen nicht einmal mehr namhafte Deckungen zwischen den einzelnen Motiven vor), aber

Fig. 61. Rom, Santa Costanza. Mosaik.

zugleich um möglichste Zurückdrängung des Grundes durch das Muster und Isolierung der einzelnen Motive in der Fläche. Eine vollständige Verdrängung des Grundes, auf die es in der Entwicklung abgesehen war, konnte aber mit solchen Motiven und einer solchen naturwahren Behandlung derselben nicht erzielt werden, weshalb auch diese Art der Dekoration, wenigstens was die Motive betrifft, in der eigentlich spätrömischen Kunst nicht mehr nachzuweisen ist. Das Bleibende, Zukunftsreiche daran war die Tendenz auf unendliche Fortsetzung des angeschlagenen Motivs in der Ebene, worin wir das Kompositionsgesetz des unendlichen Rapports, wenn auch noch nicht in seiner strengsten Fassung, wiedererkennen.

Von den frühesten christlichen Mosaiken Roms zeigt die Apsis von Santa Pudenziana (aus dem vierten Jahrhundert) eine zentralistische Komposition von auffallender konzentrischer Kreisbildung in der Anordnung der Figuren (Fig. 62). Der räumliche Hemizykel, der an jene Pilatusgruppe (Fig. 34) erinnert, ist nicht minder merkwürdig als der verhältnismäßig hohe Wolkenhimmel. Beides dürfte es vollauf rechtfertigen, wenn wir auch dieses Mosaik unter die kunstgeschichtlichen Unika dieser Übergangszeit versetzen, in der sich zwei Weltalter voneinander scheiden. Lehrreich für das Kunstwollen in der gleichzeitigen Architektur ist die Betrachtung der zahlreichen Gebäude dieses Mosaiks, an denen die Absicht auf fortwährende koloristische Abwechslung zwischen hellen Wandflächen und dunklen Durchbrechungen (Arkaden und Fenstern) völlig in die Augen springt.

An dem schon erwähnten Mosaik mit der Darstellung Simons im Tempel aus Santa Maria Maggiore, einem Werke des fünften Jahrhunderts (dessen Abbildung nach guter Photographie bei Grisar a. a. O. zuverlässigere stilistische Wahrnehmungen ermöglicht als die Publikation de Rossis), findet sich bereits an den meisten Figuren die später so typisch gewordene Eigentümlichkeit, daß sich die Figuren aus dem Raume heraus völlig oder zu drei Vierteln in Frontansicht dem Beschauer zuwenden,

Fig. 62. Rom, Santa Pudenziana. Apsismosaik.

aber die Pupille der Augen in gezwungener Weise nach jener Seite verdrehen, die dem gegenständlichen Inhalte entsprechend ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es ist hier also gewissermaßen Julius Langes altorientalisch-archaisches Gesetz der Frontalität wiederum reaktiviert, indem Kopf und Rumpf die gleiche Achse einhalten; aber ein ganz wesentlicher Unterschied beruht namentlich darin, daß bei den Altägyptern der in diesem Schema ausgedrückte starre materielle Kristallinismus durch gar kein geistiges Lebenszeichen gemildert wurde, während es hier im Gegenteile offenbar darauf abgesehen war, durch die scharfe Seitenbewegung des Auges im Gegensatze zur Starre der körperlichen Haltung den Eindruck geistiger Belebtheit hervorzurufen. Vom subjektiven Standpunkte des modernen Beschauers aus

sieht man darin die Gliederverrenkungen der altägyptischen Kunst (S. 97) wiederkehren; tatsächlich glaubten die Spätrömer auf solche Weise die Figuren in ihrer objektiven Wesenheit, unabhängig von der momentan zufälligen Erscheinung vor den Augen des Beschauers, darzustellen. Die Folge im Relief und in der Malerei war die Typisierung der Enfacestellung, wie seinerzeit bei den Ägyptern die Typisierung der Profilstellung: beides im Gegensatze zur unendlich abwechslungsfähigen Dreiviertelstellung der klassischen Kunst.

Wir begegnen somit abermals wie schon öfter erstens einem grundsätzlichen Kontraste der angestrebten Wirkungen, die in der klassischen Zeit beide in einem gemeinsamen Mittel (maßvoller körperlicher und geistiger Bewegung) gebunden gewesen waren, zweitens einer Parallele zur altorientalisch-archaischen Kunst, die aber gleich zahlreichen anderen Parallelen dieser Art (zum Beispiel der Flachbildung der Reliefs) nicht eine einfache Rückkehr zum Ältesten oder gar zum Kindisch-Barbarischen, sondern ein Anlangen beim entgegengesetzten Extrem bedeutet. War die Frontalität der Altägypter eine taktische gewesen, so ist nun diejenige der spätrömischen Kunst, die wir als Axialität bezeichnen wollen, eine optische geworden; hatte sie sich bei den Ägyptern an der Rundfigur geäußert, so ist sie jetzt der Malerei und dem Relief eigentümlich geworden; beide sind aber nur innerhalb einer Kunst denkbar, die wie die antike grundsätzlich nur auf klares Erfassen der Einzelform ausgegangen ist. Wird wie in der neueren Kunst der Raum zur Hauptsache des künstlerischen Einheitsproblems gemacht, dann tritt die Einzelfigur in tausendfache Relationen zur Außenwelt und von einer sich selbst genügenden, materiell in sich absolut abgeschlossenen und ruhigen Einzelform (und das bezweckt ja die Frontalität) kann nicht mehr die Rede sein.

Was ist aber der eigentliche künstlerische Zweck der Axialität, das heißt der überwiegenden Enfacestellung der Figuren im spätantiken Gemälde und Relief gewesen? Offenbar wiederum

die Verräumlichung der Figur, die durch ihre scharfe Wendung gegen den Beschauer und durch das gerade Heraustreten aus der Tiefe in augenfälligen Gegensatz zu der Sehebene gebracht werden sollte. Die en face dargestellten Figuren hatten somit künstlerisch genau die gleiche Absicht zu erfüllen wie die übereck gestellten Gebäude (S. 60, Note) und die Draufsicht von oben an Figuren, Geräten, Bäumen, Bergen usw. Wie nun aber, wenn solche Figuren untereinander in Relation (zum Beispiel des Gespräches) gesetzt werden mußten? Die unbefangene Zuwendung der Figuren in Profil mußte man grundsätzlich vermeiden, denn man hätte damit die Figuren wieder allzusehr in Verbindung mit der Grundebene (Sehebene) gebracht. So mußten sie denn die Axialität überwiegend auch dann beibehalten, wenn sie nicht gleichsam in abstrakter Einzelwesenheit, sondern in momentaner wechselseitiger Relation untereinander auftraten. Die Relation selbst aber überließ man der Sprache der Augen. Besser als alle Definitionen mag darüber ein Blick auf eine Darstellung aus der Genesis (Fig. 63) belehren. In der Seitenverdrehung der Augen, die hier an allen Figuren wiederkehrt und die uns heute so kindisch-barbarisch anmutet, haben wir fortan ein positives Kunstmittel zu erkennen, wodurch die Figuren in ihrer kubischen Räumlichkeit aus der Sehebene herausgelöst und untereinander in Verbindung gesetzt, der freie Raum dazwischen aber nur als ein idealer Raum, nicht als ein realer Ausschnitt aus einem formlosen Unendlichen anerkannt werden sollte. Wir begegnen dieser Erscheinung bekanntlich das ganze Mittelalter hindurch; noch in deutschen und französischen Miniaturen des vierzehnten Jahrhunderts ist sie anzutreffen. Erst mit der entschiedenen Emanzipation des freien Raumes in der bildenden Kunst im 15. Jahrhundert fiel die Axialität hinweg, genau wie mit der Emanzipation der Verbindungsfähigkeit der Figuren in der Ebene im fünften Jahrhundert v. Chr. die altorientalische und archaische Frontalität gefallen war.

Daß neben der neuen Frontalität (Axialität) der Kontrapost als das klassische Mittel zwischen körperlicher Ruhe und Bewegung nicht bestehen konnte, ist selbstverständlich. Ein vergleichender Blick auf das Felixdiptychon vom Jahre 428 zeigt aber sowohl den Kontrapost radikaler überwunden als auch die

Fig. 63. Wien, Nationalbibliothek. Genesis-Handschrift, fol. XVIII. 36.

schwebende Haltung der Füße entschiedener zum Ausdrucke gebracht, so daß das genannte Mosaik von Santa Maria Maggiore der Entwicklung nach (wenn auch natürlich nicht notwendigermaßen der Entstehungszeit nach) ein etwas früheres Stadium repräsentiert.

Den Abschluß der vorikonoklastischen Entwicklung veranschaulichen am besten die Mosaiken von San Vitale in

Ravenna, die, mit Namen und Persönlichkeit des Bischofs Maximian verknüpft, eine sicherere Datierung in die Mitte des sechsten Jahrhunderts ermöglichen als die Elfenbeinreliefs der Kathedra im Dome daselbst, gegen deren Zuweisung in dieselbe Zeit, trotz des vermeintlichen Monogrammes des Bischofs Maximian, von entwicklungsgeschichtlichem Standpunkte erhebliche Bedenken obwalten. Als Beispiel wählen wir das Zeremonienbild mit Justinian und Maximian (Fig. 64). Flächenkomposition: zentralistisch;[1] lauter Vertikale (in Konturen, Falten, Ornamenten; die Axialität bloß bei Maximian um ein Leises gemildert) und Horizontale (Kopflinie, Fuß- und Gewandsaumlinie, Armlinie). Raumkomposition: die Figuren sämtlich in Frontansicht aus dem Raume gegen den Beschauer heraustretend und ihn mit geradem Blicke fixierend; die Hauptgruppe trotz teilweiser Deckungen in einer Ebene, das Gefolge von fünf Leibwächtern in drei Reihen hintereinander zu einer kompakten (ebenen) Masse zusammengepreßt, so daß zwischen sämtlichen Figuren fast kein Plätzchen ersichtlich frei bleibt; Schwebehaltung der Füße, wobei die (bereits an stadtrömisch-altchristlichen Sarkophagen vorgeschrittenen Stiles zu beobachtende) charakteristische Erscheinung, daß die vorderen Figuren den hinteren auf die Füße treten, mehrfach wiederkehrt: der deutlichste Beweis dafür, daß es sich dem Künstler um vollständige räumliche Isolierung der Einzelfiguren auf Kosten der Verbindung in der Ebene (in diesem Falle der Verbindung der Fußfläche mit der benachbarten Bodenfläche) gehandelt hat; linear gezeichnete

1 Wenigstens in den Hauptfiguren; nimmt man das Gefolge von Leibwächtern hinzu, so ergibt sich volle Symmetrie erst, wenn man das Zeremonienbild mit der Theodora danebenstellt.

Interessant ist der Umstand, daß die Gestalt des Justinian nicht wie an dem Konstantinrelief (Fig. 14) als ausschließliche Dominante in die Mitte gestellt ist, sondern sich mit dem Besteller des Mosaiks, Bischof Maximian, darein teilen muß; das war gewiß nicht im Sinne des Cäsarpapa von Byzanz, als des richtigen Erben der konstantinischen Religionspolitik, wohl aber in demjenigen eines weströmischen Kirchenfürsten. Die zentrale Komposition erforderte gleichwohl eine deutliche Betonung der Mitte, und zu diesem Behufe wurde ein Höfling zwischen die beiden Hauptpersonen, aber zugleich auch hinter dieselben gestellt.

Falten (entsprechend den gravierten an Skulpturwerken), aber mit beginnender Neigung zur Plissierung (worauf namentlich die Doppellinien schließen lassen). In letzterem Umstande, sowie in den schlanken überhöhten, gestelzten Leibesproportionen (unter gleichzeitiger Verkleinerung des Kopfes) liegt hauptsächlich die Verwandtschaft mit dem späteren byzantinischen Stil, die man in der Regel als das hervorstechendste stilistische Merkmal dieser Mosaiken zu bezeichnen pflegt.[1]

Wie angesichts solcher Werke wie die Mosaiken von San Vitale von »Verfall« gesprochen werden kann, ist unerfindlich, denn jede Linie zeugt von klarer Überlegung und positivem Wollen. Um die schlagend porträthafte Wirkung der Köpfe in ihrer künstlerischen Bedeutung voll zu würdigen, muß man bedenken, daß dieselbe, abgesehen von den Umrissen, ganz wesentlich bloß durch die Charakteristik des Blickes (nebst einigen linearen Schatten) herbeigeführt erscheint, hingegen jede Modellierung der Muskelflächen in Halbschatten, worauf das Künstlerische in der vormarcaurelischen Porträtkunst beruht hatte, hier in Wegfall gekommen ist. Wenn uns diese justinianischen Porträts trotzdem nicht vollauf befriedigen, so liegt dies lediglich an dem Mangel an Raumeinheit im Bilde: jede Figur (und jeder Teil derselben) ist für sich allein optisch aufgefaßt, ohne Rücksicht auf die Nebenfiguren, die mit jener im gleichen Raumausschnitte stehen, weshalb wir die Figuren einzeln von dem Bilde ablesen müssen, wenn wir sie recht genießen wollen. Die spätrömische (und byzantinische) Kunst hat nun freilich nach der modernen Raumeinheit gar nicht begehrt; ihr aber darum das Streben nach natürlicher Lebenswahrheit schlankweg abzusprechen, wäre ungerecht und unhistorisch, und die Porträtköpfe von San Vitale müssen uns eindringlich davor warnen. Diese Wahrheit wurde vielmehr von der spätrömischen

1 Die Verwendung oströmischer Künstler hätte in Ravenna, der Pforte Italiens nach dem Osten, in dieser Zeit nichts Auffallendes; über das grundsätzliche Verhältnis zwischen ost- und weströmischer Kunst vor dem Bildersturme vergleiche das auf S. 62 f. Gesagte.

Fig. 64. Ravenna, San Vitale. Mosaik.

Kunst ebensogut angestrebt als von der klassisch-antiken und von der modernen; wenn aber die klassische Antike (und ihre Fortsetzungen bis in die frühere römische Kaiserzeit) die taktische Wahrheit der Einzelobjekte in der Nahsicht bis Normalsicht ohne Rücksicht auf den Raum gesucht hatte, wenn anderseits die neuere Kunst, sei es die taktische, sei es (seit dem siebzehnten Jahrhundert) die optische Wahrheit der Dinge im Raume zum Ziele hat, ist die Kunst der römischen Kaiserzeit auf die optische Wahrheit der Dinge, ohne Rücksicht auf den Raum ausgegangen. Was an den Werken der spätrömischen Kunst für unsere moderne Auffassung störend wirkt, das liegt nach dem eben Gesagten offenbar darin, daß wir uns eine Einzelform ohne Rücksicht auf den Raum wohl taktisch in der Nahsicht (daher unsere Achtung vor der klassischen Kunst), nicht aber in der optischen Fernsicht vorzustellen vermögen: so sehr wurzeln wir in der grundsätzlichen Anschauung, daß die Einzelformen mit ihrer räumlichen Umgebung als materielle Erscheinung in Eins zusammengehören, während der antike Mensch gar nicht anders konnte, als die Einzelformen in ihrer isolierten Erscheinung für sich zu fassen.

Daß das Aufkommen der Buchmalerei mit dem erwachten Begehren nach zyklischen Darstellungen auf das engste zusammenhängt, hat bereits Wickhoff nachdrücklich hervorgehoben. In dem Zwange, sich angesichts eines jeden Bildes eines Zyklus seinen Zusammenhang mit den vorangegangenen und nachfolgenden gegenwärtig halten zu müssen, liegt zugleich ein fernsichtiges und ein geistiges Element, das letztere begründet in dem notwendigen Appell an die ergänzende Erfahrung. Für Beides — Fernsicht und gesteigerte Zuhilfenahme des inneren Bewußtseins bei der Aufnahme des Kunstwerkes — waren nach allem, was uns die Betrachtung der Skulpturentwicklung in der Antike gelehrt hat, erst seit der römischen Kaiserzeit die Voraussetzungen gegeben. Der klassischen Kunst muß die

Vermengung von Wort und Bild grundsätzlich widerstrebt haben.[1] Es ist zwar bis heute noch nicht unternommen worden (und vielleicht auch nicht mehr möglich), sich das Aussehen des klassischen Idealkodex (oder der Idealrolle) vorzustellen. Aber schon die Behandlung der Inschriften, zusammengehalten mit den ältesten erhaltenen, bisher bekanntgewordenen Handschriften, lehrt, daß der künstlerische Charakter in der gleichmäßigen Anordnung der ungefähr gleich großen (hohen) Buchstaben, durchschossen von reichlichem Grunde, namentlich zwischen den Zeilen, unter Vermeidung störender Lücken infolge Wort- und Satztrennung gesucht wurde. Selbst der im vierten Jahrhundert n. Chr. geschriebene vatikanische Virgil Nr. 3225 zeigt noch keine Worttrennung und keine Initialen; nur eine unmerkliche und daher auch nicht störend auffallende Verlängerung eines Schaftes des ersten Buchstabens einer jeden Seite kommt dem Bedürfnisse des Lesers nach äußerer Hervorhebung des Anfanges entgegen. Alle Durchbrechungen dieses Idealschemas durch Buchstaben verschiedener Größe, wort- und satztrennende Intervalle und vollends durch Bilder erleichtern wohl die Lektüre, das heißt das geistige Verständnis des Textes, stören aber zugleich das reine künstlerische Wohlgefallen an der materiellen Erscheinung, eben zugunsten des Geistigen.

Der Stilwandel, den wir von der mittelrömischen Zeit an beobachtet haben, gelangte in den römischen Handschriften zunächst durch dichteres Zusammenrücken der Buchstaben zum Ausdrucke, weil sich darin ein lebhafter koloristischer Wechsel von Licht und Schatten, eine Häufung des Musters und Gleichstellung desselben mit dem Grunde kundgibt. Eines Ornaments bedurfte das antike Buch ebensowenig als die antike Inschrifttafel; erst das Bild bringt mit seinem notwendigen Rahmen

1 Anders die altorientalische und die frühgriechische Kunst, die auch in dieser Hinsicht wiederum scheinbar die gleiche, tatsächlich aber die extrem entgegengesetzte Erscheinung gegenüber der spätrömischen darbietet: dort diente die Schrift zur Erläuterung des Bildes, jetzt hat umgekehrt das Bild den Text zu illustrieren.

(zum Beispiel in dem genannten vatikanischen Virgil, im Filocalus-Kalender) Ziermotive in die Handschrift.

Im Laufe der weiteren Entwicklung beginnt das Ornament allmählich auch über den Rahmen hinauszugreifen: es geschieht dies in dem Maße, als das Kunstwollen im Schaffen von Figuren (Nachbildungen organisch belebter Wesen in ihrer materiellen Erscheinung) nicht mehr höchste Befriedigung, sondern eher Unbehagen findet.

Dieser Prozeß hat sich seit dem fünften Jahrhundert angebahnt, ist aber erst mit dem siebenten Jahrhundert in sein entscheidendes Stadium getreten. Sein Endresultat war der endgültige Verzicht auf das Figurenbild im semitischen Orient, der Ikonoklasmus bei den Griechen im oströmischen Reiche, die Gleichgültigkeit gegenüber der materiellen Erscheinung belebter Wesen im Abendlande; in der Buchmalerei verrät es sich durch plötzliches Überhandnehmen des Ornaments, in welchem nunmehr das Kunstwollen am reinsten zum Ausdrucke gelangen konnte: namentlich in den Initialen, wogegen den Figurenbildern vom siebenten Jahrhundert an (im Abendlande mindestens bis zum neunten Jahrhundert) wesentlich bloß die Rolle für Erbauungszwecke geduldeter notwendiger Übel zukam. Wenngleich auch diese letztgenannte Tendenz in ihren Anfängen sich mindestens bis in die mittelrömische Zeit zurückverfolgen läßt, so hat sie doch erst seit dem siebenten Jahrhundert rücksichtslose Geltung erlangt. Noch an den ravennatischen Mosaiken des sechsten Jahrhunderts war uns ein unleugbares Interesse an der materiellen Erscheinung der Menschen entgegengetreten.

Mit der Datierung der ältesten Bilderhandschriften steht es mißlich. Nur der Filocalus-Kalender (354 n. Chr.), der Wiener Dioscorides (um 500 n. Chr.) und das syrische Evangeliar der Laurentiana (586 n. Chr.) geben über ihre Entstehungszeit untrügliche Auskunft; der erstere ist aber nur in Kopien erhalten, die beiden letzteren in brauchbarer Weise noch nicht publiziert

Fig. 65. Rom, Vaticana. Aeneis-Handschrift Nr. 3225. Odysseus bei Circe.

und überdies einer verhältnismäßig späten Zeit entstammend, während es uns vor allem interessieren muß, die Entwicklung von der mittelrömischen zur spätrömischen Zeit kennen zu lernen. Glücklicherweise liegt wenigstens die vatikanische Aeneis-Handschrift Nr. 3225, nach paläographischen Kriterien im vierten Jahrhundert entstanden, nunmehr in treuen photographischen Reproduktionen vor, welche der hochverdiente Präfekt der vatikanischen Bibliothek, P. Ehrle, vor kurzem veranlaßt hat. Die Auffassung vom Verhältnisse zwischen Figur und Raum, die uns hier entgegentritt, ist in wesentlichen Punkten noch die vorkonstantinische. Das Bild mit dem Abenteuer bei Circe (Fig. 65, nach Pict. 39 der vatikanischen Publikation) eröffnet dem Blicke einen Tiefraum von bestimmtem Ausmaße: vom Meeresufer,

in dessen nischenförmiger Bucht die Schiffe rasten, sehen wir landeinwärts bis zu einer Gruppe von Häuschen, mit Menschen davor. Die flüchtig skizzierten, nur mit Hilfe der geistigen Kombination erkennbaren Figuren sind noch mit dem Boden fest verbunden, indem sie darauf lange Schatten werfen; ja die einheitliche Richtung des Schattenwurfes bewirkt, daß dieses Bildchen uns bis zu einem gewissen Grade stimmungerweckend anmutet. Aber dieser flüchtige Stimmungseindruck wird doch durch die Tendenz auf Isolierung vollständig zurückgedrängt und überwunden. Die sichtbaren Formen sind in zwei Kulissen zusammengepreßt: vorne die Bucht mit den Schiffen, rückwärts die Häusergruppe mit Tisch und Webstuhl in einer Linie davor: was rechts und links davon übrigbleibt, ist mit Bäumen ausgefüllt und dadurch jedes Weiterdringen des Blickes in die unendliche Raumtiefe abgeschnitten. Der hohe Horizont läßt dem Himmel (der also noch Grundebene ist) fast gar keinen Platz übrig. Der Boden (Raum) zwischen den beiden Kulissen ist leer, wie es einem notwendigen Übel zukommt. Noch charakteristischer für die Verteilung der Figuren in Kulissen, die mit der Zerteilung des Innenraumes der oblongen Thermensäle in regelmäßige (quadratische) Kompartimente parallel läuft, ist Pict. 6: die Kulissen sind hier ganz streng linear durchgeführt, zwischen Vorder- und Hintergrund ein weiter, vollständig leerer und daher wie Reliefgrund wirkender Plan eingeschaltet, wodurch das Widerstreben gegen Anerkennung eines freien (das heißt mit Körpern erfüllbaren) Raumes zwischen den einzelnen Darstellungsebenen in höchst auffallender Weise zum Ausdrucke gelangt. Das Kokettieren mit der Raumtiefe innerhalb bestimmter Grenzen tritt in Pict. 5 drastisch zutage, wo eine Wasserleitung aus einem in der Tiefe gelegenen Bassin direkt nach einer Viehtränke im Vordergrunde herausführt. Der Mond erscheint wiederholt als Sichel, die aufgehende Sonne einmal (Pict. 5) als Helioskopf mit Strahlennimbus. Beleuchtungseffekte finden sich in der seit hellenistischer Zeit aufgekommenen Weise beobachtet, daß

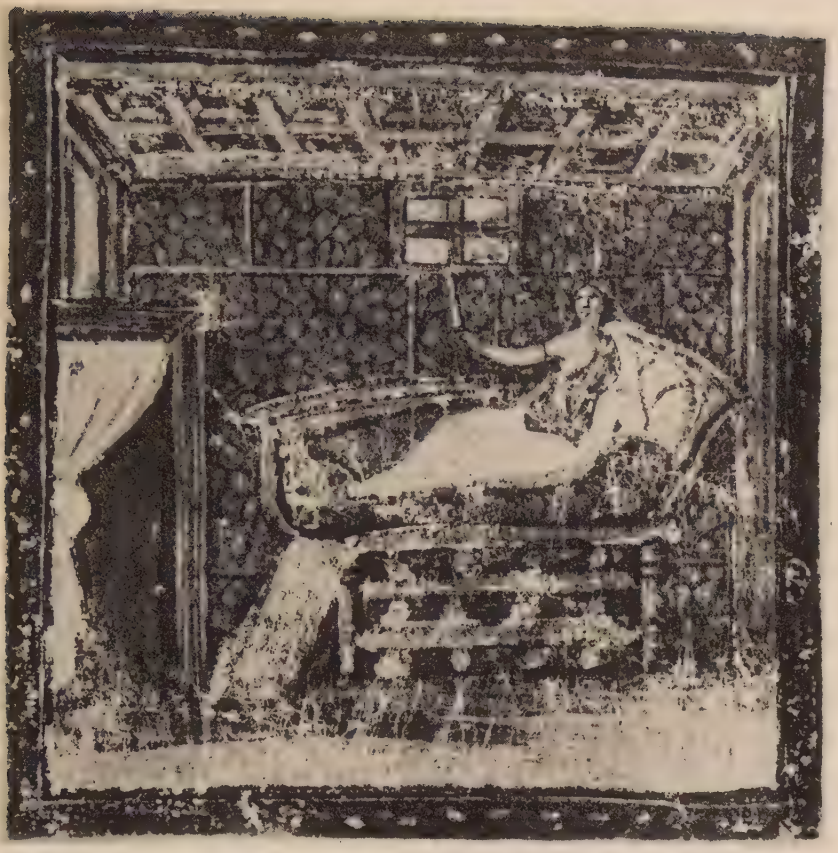


Fig. 66. Rom, Vaticana. Aeneis-Handschrift. Nr. 3225. Dido.

davon zwar einzelne Dinge, aber nicht der Luftraum und durch dessen Vermittlung alle erreichbaren Dinge getroffen werden. Das Baumlaub ist fein und zitterig skizziert, kein Blatt in taktischer Nahsicht gezeichnet. Die zwei Didobilder (Pict. 26 [Fig. 66] und 27) zeigen ein Interieur mit Abschlußwand geradeaus und zwei in perspektivischer Verkürzung daranstoßenden Seitenwänden (ähnlich wie am Probianusdiptychon in Berlin, aber von geringerer Tiefe), desgleichen einem Stück verkürzter Decke

darüber; dagegen schneidet die Türe überquer in die linke Ecke des Raumes ein und liefert somit den Beweis, daß es dem Künstler (und darin erweist er sich eben als Spätrömer) durchaus nicht darauf angekommen ist, die einzelnen dargestellten Dinge um jeden Preis in ihrer objektiven taktischen Verbindung untereinander im Raume wiederzugeben. Die Figuren sind noch biegsam, die Axialität mit der Seitenverdrehung des Blickes im allgemeinen noch wenig ausgebildet, aber doch nicht ohne Vertreter, wie zum Beispiel im Opfer der Dido (Pict. 22). Die sitzenden Figuren wenden sich noch nicht völlig geradeaus, sondern in der überkommenen Dreiviertelansicht gegen den Beschauer.

Von besonderem Interesse sind ferner folgende Bilder: Pict. 19: Links die Strandlinie, längs deren die Brandungswellen am Ufer lecken; auf diesem zwei Rinder, deren Schlagschatten sich in auffallender und somit beabsichtigter Schärfe auf dem Kiese malen. Pict. 28: Im Vordergrunde Ruderschiffe, die über das Meer gleiten, im Mittelgrunde inmitten der Flut zwei Scogli mit Bäumen, die parallel mit den Schiffen lange Schatten auf den Wasserspiegel werfen, im Hintergrunde über dem Horizont ein lichter Streif. Dieses Bild wäre eines der stimmungsvollsten, wenn die Kulissen nicht so strenge beobachtet und das Meer wirklich als wogendes oder spiegelndes Wasser, der Himmel über dem hohen Horizonte wirklich als Luftraum und nicht als Reliefgrund behandelt wäre. Pict. 41: Tempelfront zwischen Bäumen. Man lernt daraus, was diese Römer zum Unterschiede von den Griechen an ihren Tempeln schätzten. Hell schimmernde Hauptlinien: Säulen, Gebälk, Giebelsparren, Stufenunterbau; im Kontraste dazu der schattige Portikus im Innern und der grüne Rahmen der Bäume außen. Leider sind die als dunkle Silhouetten davor wandelnden Figuren fast ganz abgerieben; aber die Bronzestatuen auf hohen Postamenten vor den Säulen sind noch deutlich zu sehen. Überall das Streben nach Kontrasten in Licht und Schatten, die aber zum Unterschiede von der neueren

Kunst nicht eine einheitliche, sondern eine unruhig flackernde Wirkung ergeben. Der antike Beschauer hingegen gewann eben aus dem (uns heutzutage störenden) Rhythmus in der Aufeinanderfolge von Licht und Schatten den Eindruck beruhigender, erlösender Harmonie.

Den besprochenen Virgil-Illustrationen sollen die Miniaturen der ältesten christlichen Bilderhandschrift — der Quedlinburger Itala-Fragmente — ganz nahe stehen. Wir müssen dies ihrem Herausgeber V. Schultze aufs Wort glauben, denn die Heliogravüren, in denen die arg beschädigten Blätter jetzt vorliegen, gestatten in keiner Weise ein eigenes Urteil. Doch gewinnt man in der Tat den Eindruck, daß wir hier eine ältere Entwicklungsphase der Malerei als die von der Genesis vertretene vor uns haben. Gegenüber dem Virgil läßt sich nur bemerken, daß in den Itala-Illustrationen das landschaftliche Beiwerk gegenüber den Figuren schon vollständig zurücktritt. Der Schlagschatten scheint aber noch beobachtet.

Dagegen tragen die Miniaturbilder der Wiener Genesis (publiziert von W. v. Hartel und Wickhoff, Wien 1895) bereits alle entscheidenden Kriterien des spätrömischen Kunststiles zur Schau. Die Schlagschatten sind verschwunden; dafür hat sich der Schwebeschritt der Füße und die gelegentlichen Überschneidungen derselben, die Axialität, die Zusammenballung von Figurenmassen in einer Ebene eingestellt. Der begrenzte Tiefraum der vatikanischen Aeneis begegnet schon seltener, und an seine Stelle tritt manchmal eine scheinbare Raumlosigkeit (das ist Hintergrundlosigkeit), die aber in Wirklichkeit gemäß der spätrömischen Auffassung (S. 167 f.) den Übergang zur modernen Stellung der Figur im unendlichen Raume bezeichnet. Anderseits kommen schon Hintergründe vor (Taf. 45 und 46), die wenigstens im modernen Beschauer geradewegs die Ahnung des unbegrenzten Luftraumes über der Erdfeste erwecken. Die Randschatten gewinnen mit der gesteigerten Neigung zur Massenzusammenfassung wiederum mehr die Bedeutung von

Umrissen;[1] dementsprechend werden die skizzenhaft aufgelockerten Baumkronen nun zu stilisierten Massengebilden. Dieser Wandel bedingt den Eindruck einer teilweisen Rückkehr zum Taktischen, den diese spätrömischen Figuren heute auf uns machen, wenngleich ihre Aufnahme fortdauernd eine optische gewesen war.

Eine solche stilistische Beschaffenheit läßt die Entstehung der Wiener Genesis im vierten Jahrhundert zwar nicht als unmöglich erscheinen, jedoch das fünfte Jahrhundert als Entstehungszeit mit entschieden höherer Wahrscheinlichkeit vermuten. Zugunsten der späteren Datierung spricht auch der unzweifelhaft um das Jahr 500 entstandene Wiener Dioscorides, dem hier noch einige Worte gewidmet sein sollen, wiewohl eine brauchbare Publikation davon dermalen noch nicht vorliegt. Seinen Hauptinhalt machen die Abbildungen von nahezu zweihundert Pflanzen (nebst einer Anzahl von Tieren) aus, denen aber auch einige Blätter mit menschlichen Figuren beigesellt sind. Die Pflanzen sind mit großer Naturtreue, unter Beobachtung der stärksten Verkürzungen gemalt, aber stets nach spätrömischer Weise in eine Ebene projiziert, das heißt die Pflanze nimmt wohl einen bestimmten kubischen Raum ein, jenseits dessen es aber keinen weiteren Tiefraum gibt. An den Blättern läßt sich oft unmittelbar erweisen, daß ihre Umrisse fortdauernd nicht als taktische (tastbare Begrenzungen im altorientalischen und klassischen Sinne), sondern als optische (das heißt mit dem Auge wahrnehmbare Randschatten) aufzufassen sind: die dunklen Umrißlinien finden sich nämlich öfter entweder

[1] Diese Erscheinung tritt namentlich an den Arbeiten desjenigen unter den Illuminatoren der Wiener Genesis hervor, den Wickhoff als den »Miniaturisten« bezeichnet hat. Er ist es daher auch, der sich in der Stilentwicklung am meisten fortgeschritten erweist. Nur darf man aus der von Wickhoff gewählten Bezeichnung des »Miniaturisten« nicht den Schluß ableiten, daß die stärkere Betonung der Umrisse der Miniaturmalerei besonders eigentümlich gewesen wäre; dieselbe ist vielmehr gleichzeitig in demselben Maße auch in der Mosaik- und Wandmalerei aufgetreten. Es gibt eben keinen »Miniaturstil«, sondern nur ein einheitliches Kunstwollen, das sich jeden Rohstoff und jede Technik dienstbar macht, anstatt sich von ihnen beherrschen zu lassen.

überhaupt nur auf einer (der beschatteten, gewöhnlich unteren) Seite des Blattes deutlich angegeben, oder sie sind wenigstens auf dieser Seite stärker (fetter) gerissen als auf der beleuchtet zu denkenden Oberseite. Die Details innerhalb der Umrisse sind immer flau, was diese Bilder übrigens selbst mit den besten pompejanischen gemein haben; für unseren Geschmack empfangen die Dinge eben ihr eigentliches Leben an der Oberfläche, dem »farbigen Abglanz«, vom lichterfüllten Raume aus, in dem sie sich befinden. Die Behandlung der menschlichen Figuren ist im allgemeinen diejenige der Genesis; nur tritt hier die Silhouettenmalerei (goldene Genien als Personifikationen der Künste im Dedikationsbilde) auf, die sich in Anwendung auf Figuren und Ornamente bis in die karolingische Zeit vererbt hat. Die Figurenbilder sind von Rahmen eingefaßt, deren Ornamente schon durch ihre schattierungsmäßige Färbung verraten, daß sie nicht als flache Ebenen, sondern als räumlich ausgedehnte Motive gefaßt sein wollen. Eine besondere Bedeutung kommt dieser Handschrift endlich dadurch zu, weil darin die ältesten verzierten Initialen vorkommen: die nur mäßig vergrößerten Buchstaben sind einmal längs der Schäfte und Balken mit Punkten eingefaßt (was später von den irischen Mönchen nachgemacht wurde und von Janitschek und anderen aus einem angeblichen »irischen Metallstil« materialistisch abgeleitet wurde), dann an den Ausläufern der Schäfte mit linearen Häkchen oder punktierten Häkchen und dreieckigen Blättchen besetzt, endlich in einigen Fällen mit unten angehängten Tierfiguren (Tintenfisch Fol. 10 v, Delphin Fol. 10, Fisch Fol. 20) ausgestattet, welch letztere Art der Verzierung offenbar die Brücke zu der Fisch-Vogel-Ornamentik in den Handschriften des siebenten und achten Jahrhunderts (und soweit griechische und orientalische in Betracht kommen, noch weiterer fünf Jahrhunderte) herstellt.

IV

DIE KUNSTINDUSTRIE

Der Ausdruck, den das spätrömische Kunstwollen auf dem Gebiete der Kunstindustrie, das ist gebrauchszwecklichen Schaffens, mit Ausschluß der Architektur, gefunden hat, soll seine Darlegung wesentlich bloß an der Hand von Metallarbeiten empfangen. Der Grund dieser Beschränkung liegt einerseits in der Unmöglichkeit, das ganze so vielseitige spätrömische Kunstgewerbe in einem hauptsächlich der Lösung großer prinzipieller Fragen gewidmeten Bande zur Sprache zu bringen; anderseits in den glücklichen Eigenschaften der Metalle, die fast sämtliche stilistische Behandlungsweisen — skulpturale, plastische, malende, vertiefte — zur Anschauung zu bringen gestatten. Der Stil, den die hellenistische Periode und die beginnende römische Kaiserzeit auf diesem Gebiete in Anwendung brachten, war auf kräftige und reich gegliederte krummflächige Formen gerichtet, deren Teile in der Fläche vollständig klar zusammenhingen; für solche Zwecke war die hochgetriebene Arbeit offenbar die passendste Technik. Der Charakter des Wandels, der im antiken Kunstwollen ungefähr um Christi Geburt eingetreten ist, wurde in dem Abschnitte über das Relief in der Hauptsache dahin formuliert, daß nun die ununterbrochene tastbare Verbindung aller Teile in der Fläche nicht mehr als absolutes und prinzipielles Kunsterfordernis aufrechterhalten wurde, sondern eine Unterbrechung derselben durch optische Pausen, über welche die geistige Erfahrung gleichsam die verbindende Brücke schlug, für zulässig galt.

In der Steinskulptur ward diese Unterbrechung durch tiefschattende Rücksprünge herbeigeführt; in den kunstgewerblichen Metallarbeiten ließ sie sich noch schärfer zum Ausdruck bringen mittels unmittelbarer Durchbrechung der Formen. Die durchbrochenen Metallarbeiten treten daher etwa gleichzeitig mit dem Beginne einer entschieden optischen Aufnahme (also wahrscheinlich schon am Ausgange der hellenistischen Periode) auf und lassen sich bis in das siebente und achte Jahrhundert herab verfolgen. Da die Behandlung im einzelnen im Laufe der vieljahrhundertelangen Entwicklung stets gewechselt hat, dürfen wir vom Studium dieser durchbrochenen Arbeiten in höherem Maße als von irgendeinem anderen Zweige des Kunstgewerbes einen aufklärenden Einblick in den inneren Verlauf und die denselben diktierenden Gesetze der Entwicklung, vom Beginne der römischen Kaiserzeit bis an das Ende der spätrömischen Periode überhaupt, erwarten. Andere Arbeiten hatten den Zweck, die Unterbrechung des taktischen Zusammenhanges der Teile in der Fläche nicht geradewegs mittels Durchbrechung, sondern mittels eines beständigen optischen Wechsels von beleuchteten und beschatteten Partien herzustellen; der typische Repräsentant dieser Äußerungsform des herrschenden obersten Kunstwollens war der Keilschnitt, dessen frühestes Vorkommen an Steindenkmälern vom Beginne des dritten Jahrhunderts bezeugt ist und der überhaupt mehr dem mittelrömischen als dem entschieden spätrömischen Kunstwollen entsprochen haben muß, weil er seit dem sechsten Jahrhundert wenigstens aus der Kunst der führenden Völker verschwindet. Wie aber, wenn man entsprechend der fortschreitenden Tendenz auf Ermäßigung und Verflachung des Reliefs von jeder Art der Ausladung, wie sie selbst Durchbruch und Keilschnitt, wenn auch in noch so abgeschwächtem Maße, fortdauernd festgehalten hatten, absah, und die Unterbrechung durch tiefe und satte Farben im Kontraste zu hellglänzenden daneben herzustellen suchte? War doch die optische Auffassung von

Licht und Schatten (zum Unterschiede von der taktisch-modellierenden des Halbschattens in der altorientalischen und der klassisch-griechischen Kunst) sowohl im Durchbruch als im Keilschnitt bereits eine farbige, koloristische gewesen. Diese letzte und reichste Stufe der Entwicklung, die schon ausschließlich der spätrömischen Zeit angehört, stellt die Granateneinlage dar, die ein tiefes sattes Rot zu gleißendem Gold in Gegensatz brachte; sie hatte ihre Vorläufer seit der früheren Kaiserzeit in der Niellierung (Kontrast von blauschwarzem Niello und hellglänzendem Silber) und im Email überhaupt gehabt.

Eine Untersuchung von Denkmälern der drei genannten Hauptgattungen wird übrigens hinreichende Gelegenheit schaffen, um auch einige minder charakteristische Arten der Metallbearbeitung jener Zeit (Gravierung, Ziselierung, Filigran) kennen zu lernen.

Durchbrochene Arbeiten

Die erste und älteste Klasse derselben (Taf. XIII. 1, 2, 4, 6, 7, 8, 10, XIV. 1, 2, 3, 4, 5, 6) verrät durch die wechselnde Höhe der Ausladungen in den einzelnen Teilen (am vorgeschrittensten in XIV. 2) einen starken Rest taktischer Auffassung, durch die glatte ebene Unterseite eine Erinnerung an den klassischen Reliefgrund: durch beides den Anschluß an die voraugusteische griechische Kunst. Der gleiche Eindruck wird durch eine Betrachtung der Detailbehandlung wachgerufen. Das Element der Dekorationsmotive bildet die griechische Ranke, und zwar die gegabelte Ranke mit zwickelfüllender Halbpalmette, die an der Peripherie in flachem Bogen abschließt, und infolge Unterdrückung des Fächers in ein massives sphärisches Dreieck (daher auch »Trompetenmuster« genannt — vergl. namentlich XIII. 8) umgebildet erscheint. Über den Prozeß, der von der klassischen Palmettenranke zu dieser Fortbildung derselben (und mittelbar zur späteren Arabeske) geführt hat, ist in meinen Stilfragen S. 245 ff., Fig. 126—128 gehandelt. Ist somit das Rankenmotiv mit seiner aus der Kreisform

entwickelten Kurve zweifellos griechisch-klassischer Abkunft, so hat dasselbe in dieser Denkmälergruppe eine besondere (nicht-klassische) Behandlung dahin erfahren, daß die einzelnen Kurven sich nicht wie in der Wellenranke in ununterbrochener Verbindung auseinander entwickeln, sondern in ihrem Flusse jäh abbrechen, so daß die darauf folgende Kurve ganz unvermittelt womöglich nach der entgegengesetzten Richtung ausspringt.

Das Kompositionsgesetz, das hier zugrunde liegt, ist dasjenige der kontrastierenden Kurven. Es beruht noch immer auf dem klassischen Kontrapost, der Gegensätze (Bewegungen) in einer höheren Einheit (Ruhe) ausgleicht, und in der Tat wird man an allen dieser Gruppe angehörigen Objekten als Endresultat eine symmetrische Einheit vorfinden. Gegenüber der klassischen Wellenranke fehlt es aber an der gleichsam selbstverständlichen Verbindung und Motivierung: und darin liegt es, daß diese Kompositionen den Eindruck gewaltsamer Bewegung hervorrufen. Wir erkennen darin vielmehr dasjenige Kompositionsgesetz, das der Laokoongruppe oder dem borghesischen Fechter zugrunde liegt, und damit erscheint abermals der Zusammenhang dieser Denkmälergruppe mit der vorausgusteischen Antike hergestellt.

Wirbelformen, wie XIII. 1 und XIV. 1, 3 sind nur ein Spezialfall jenes Gesetzes, und entsprechen völlig dem Kompositionsgesetze des Zentralbaues in der Architektur.[1]

[1] Im äußeren Stilcharakter verrät diese älteste Klasse antiker Durchbrucharbeiten eine nahe Verwandtschaft mit der Gotik und dem spätesten Barock. Das hat seine tiefe Begründung, denn diese beiden Stile haben mit demjenigen der früheren römischen Kaiserzeit die eigentümliche Mischung taktischer und optischer Auffassung gemein. Es ist daher nicht ohne Interesse, sich klar zu machen, worin anderseits der Unterschied zwischen den drei Stilgattungen besteht. Das durchbrochene gotische Maßwerk ist in der strengen Zeit (vor dem fünfzehnten Jahrhundert) mehr geometrisch-architektonisch (Bogen, nicht Ranke); sobald es sich aber (in der Spätgotik) in bewegtere pflanzliche Formen umzusetzen beginnt, verläuft es mit zahllosen Überschneidungen und Verschlingungen ins Verworrene und Unklare, wozu der antike Durchbruch niemals fähig gewesen wäre. Das späte Barock berührt sich mit der in Rede stehenden antiken Denkmälerklasse ganz enge durch die beiden gemeinsame Neigung für kontrastierende Kurven; während aber diese Kurven in der Antike immer aus der regelmäßigen Kreisform entwickelt sind (selbst an XIV. 4, wie sich bei strenger Analyse erweist), hat das späte Barock mit Vorliebe elliptische oder völlig irrationelle Kurven aufgesucht.

Die zweite Klasse antiker Durchbrucharbeiten erweist sich als die nächste Stufe der Entwicklung durch namhaftes Sinken des Reliefs und Rückkehr zu größerer Ruhe, sowohl in den Umrißlinien des Ganzen als in der Komposition der Kurven (Taf. XIII. 5, mit Monogramm als Füllung, 9, 11, XV. 1, 2, 4, 7). Nach wie vor bleibt die Rankenkurve das Grundmotiv der Dekoration; aber ihre Komposition nähert sich entweder wieder der klassischen (fortlaufende Wellenranke XV. 7, intermittierende Wellenranke XV. 4), oder sie rollt sich als Gabelranke in sich selbst wieder ein (XV. 2) und schafft damit ein isoliertes Motiv, das man wegen seiner äußeren Verwandtschaft mit dem Amazonenschild als Pelte bezeichnet hat, und das sich durch beliebige Vervielfältigung zu beliebigen Massenmotiven komponieren läßt. In solcher Form geht die Rankenkurve in die dritte Klasse von antiken Durchbrucharbeiten über, worin jeder Unterschied in den Ausladungen der an der Oberfläche sichtbaren Teile verschwunden, alles in eine einzige Ebene gedrängt ist (Taf. XV. 3, 6, letzteres zwischen der zweiten und dritten Klasse in der Mitte stehend; XIV. 8). Daneben treten in dieser Klasse massiv gebildete, aber von fein bewegten Linien umrissene efeuartige Blätter auf, deren Spitzen sich entweder in einer geraden (XV. 5) oder in einer gekrümmten und eingerollten Linie (XIV. 7) fortsetzen und damit ein Grundgesetz der späteren Arabeskenbildung (Stilfragen 259 ff.) zum Ausdrucke bringen. Hieher gehört aber auch noch XIII. 3, dessen Wirbelkomposition den Zusammenhang mit der ersten Klasse herstellt. Darin liegt eine Aufforderung, endlich die Frage nach der Entstehungszeit der zu den bisher betrachteten drei Klassen gehörigen Durchbrucharbeiten aufzuwerfen. Da Arbeiten aller drei Klassen in dem von den römischen Legionen in Siebenbürgen hinterlassenen Schutt gefunden worden sind, ergibt sich der zwingende Schluß, daß die bisher skizzierte Entwicklung sich innerhalb der Zeit zwischen Trajan und Aurelian vollzogen haben muß. Den Ansatz in die frühere

römische Kaiserzeit hat für die Denkmäler der ersten Klasse schon die stilistische Betrachtung wahrscheinlich gemacht;[1] wichtig ist es aber zu wissen, daß Arbeiten der dritten Klasse schon bis spätestens 270 n. Chr. entstanden sind und daher noch dem mittelrömischen Stile angehören.[2]

Fragen wir aber, worin die wesentlichste Neuerung der mittelrömischen Durchbrucharbeiten gegenüber den älteren der ersten Klasse besteht, so wird man für die Beantwortung am besten Arbeiten gleich XV. 2 und 3 ins Auge zu fassen haben. Wir sehen hier im wesentlichen ein einziges isoliertes Motiv (die sogenannte Pelte) in einer Massenkomposition immer wiederkehren: die Folge davon ist, daß auch der von dem Muster eingeschlossene und durchbrochene Grund in denselben Konfigurationen sich stets wiederholt. Insbesondere ist es die von der Pelte eingeschlossene bohnenförmige Figur, die in XV. 2 und 3 je achtmal wiederkehrt; in XV. 3 außerdem achtmal ein sphärisches Dreieck. Faßt man überhaupt von Fig. XV. 2 und 3 die (in der Reproduktion weiß erscheinenden) Durchbrechungen ins Auge, so wird man unschwer bemerken, daß diese Durchbrechungen für sich ein vollkommen regelmäßiges, schlechtweg komponiertes »Muster« darstellen. Dieses

1 Wie die Grenzen der Stilentwicklung zwischen der ausgehenden hellenistischen Periode und der beginnenden Kaiserzeit heute überhaupt noch nicht hinreichend scharf gezogen werden können, kann es auch nicht überraschen, wenn man die Durchbrucharbeiten der ersten Klasse zum Teil bis in die letzte vorchristliche Zeit hinaufzudatieren geneigt ist, zumal eine Reihe anderer Kunstwerke, die mit den in Rede stehenden die oben charakterisierte arabeske Umbildung der Rankenornamentik (Lindenschmit, Altertümer III. I, 1), ja sogar auch die Durchbrechung (ebenda II. 8 Beil.) gemein haben, von einigen sogar bis in die Zeit der Etrusker zurückgeschoben wurden (meines Erachtens haben wir es in diesen Fällen mit Produkten eines nichtalexandrinischen, orientalisch-provinziellen Ablegers der griechischen Kunst in vorgeschrittener hellenistischer Entwicklungsphase zu tun). Unsere durchbrochenen Bronzen der ersten drei Klassen gehörten offenbar zum fabrikmäßig hergestellten Schmuck der römischen Soldatentracht, und wurden darum überall in den Rhein- und Donauprovinzen im Schutte der römischen Niederlassungen und Standlager massenhaft vorgefunden. Vom vierten Jahrhundert an treten an ihre Stelle in den Fundstätten die Keilschnittbronzen.

2 Die durchbrochene Goldeinfassung der Caracallamedaillons bei Fröhner, Les medaillons de l'empire romain S. 164, könnte mit dem Medaillon gleichzeitig entstanden sein; diejenigen von Petrianecz im Wiener kunsthistorischen Museum gehören schon dem Ausgange der mittelrömischen Periode an.

Resultat ist zur Zeit seiner Entstehung nicht allein nicht unbemerkt geblieben, sondern offenbar mit Bewußtsein angestrebt worden.

Sowie die mittelrömischen Künstler, zum Beispiel des Alexander Severus-Sarkophages (Fig. 23) Sorge getragen haben, zwischen den einzelnen hellmarmornen Figuren stets den dunkelschattigen Raum zur Erscheinung kommen zu lassen, so haben sie das gleiche in den Durchbrucharbeiten in der Weise versucht, daß sie dem stofflosen Grunde genau so wie der stofflichen Rankenkomposition durch regelmäßige lineare Umrisse und symmetrische Zusammenstellung den Charakter eines Musters, das ist einer gewollten Kunstform verliehen haben. An den Arbeiten der ersten Klasse war dies noch nicht der Fall gewesen; der Durchbruch verriet zwar eine optische Auffassung, aber diese war noch durchaus auf das stoffliche Muster gerichtet, und darin lag der Rest an taktischem Charakter. An Arbeiten gleich XV. 2, 3 soll das Auge Grund und Muster gleichmäßig sehen; der taktische Charakter tritt damit völlig zurück, und an seine Stelle die koloristische Wirkung, die alles — Grund wie Muster — als gleichwertige farbige Kontraste empfinden läßt. Als notwendige Folgewirkungen dieses Prozesses sind sofort zwei anzumerken: 1. die Einbuße, welche die inhaltliche, gegenständliche Bedeutung des Musters erleiden muß: das ist die antinaturalistische Richtung auf das Abstrakte, die später in der sarazenischen Kunst an ihr letztes Ziel gelangen sollte; 2. das Aufkommen neuer, negativer komplementärer Motive als reiner Silhouetten, wie jenes bohnenförmigen, das uns gleich dem sphärisch-dreieckigen und zahlreichen anderen noch öfter begegnen wird.[1]

[1] Als negatives durchbrochenes Muster erscheint das Bohnenmotiv, so viel mir bekannt, zum ersten Male auf pompejanischen Bronzelaternen (Museum zu Neapel, Inv. Nr. 72.078, in paarweiser Gruppierung ebenda Inv. Nr. 72.066). In die gleiche Kategorie der negativen Motive gehören die durchbrochenen Dreipässe, sphärischen Dreiecke u. dgl. auf anderen Laternen ebenda, zum Beispiel Inv. Nr. 72.067; ferner die durchbrochenen Nadelhalter an zahlreichen Bronzefibeln, die man zum Teile noch in die spätere Diadochenzeit (sogenannte Latène-Zeit) zurückdatieren will.

An der Erkenntnis vom Ursprung und Bedeutung der komplementären Motive hängt ein guter (vielleicht der beste) Teil des Verständnisses für das Wesen der Kunstentwicklung seit dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert überhaupt. Es sind nicht Nachahmungen von Natur- oder Menschenerzeugnissen, sondern sozusagen spontane Erzeugnisse der bildenden Kunst, in denen aber die römische Reichsbevölkerung der Kaiserzeit just dasjenige erkannte, was sie aus tieferen Gründen zu sehen begehrte. So ward nun selbst der Grund zum Muster, während bei den Altorientalen umgekehrt selbst das Muster dem Grunde

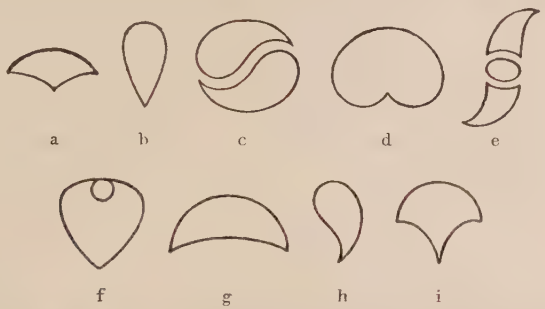


Fig. 67. Komplementäre Motive. a Sphärisches Dreieckmotiv. b Mandelmotiv. c Doppelmandelmotiv. d Bohnenmotiv. e Paragraphenmotiv. f Herzmotiv. g Halbmondmotiv. h Geschweiftes Mandelmotiv. i Schuppenmotiv.

möglichst angenähert werden sollte, bei den Griechen beide in wechselseitiger Anerkennung und harmonischer Abwägung nebeneinander getreten waren.

In Fig. 67 ist eine Auswahl der am häufigsten vorkommenden komplementären Motive zusammengestellt; namentlich die daran zahlreich wiederkehrenden konkaven Umrisse verraten den »negativen« Ursprung aus den Rankenkurven.[1]

Die vierte Klasse repräsentieren Arbeiten gleich Taf. XIV. 9.

Das entscheidende Merkmal besteht hier anscheinend darin, daß die durchbrochene Metallplatte frei auf eine andere, nicht

1 Zahlreiche Beispiele von Durchbruch der zuletzt geschilderten Arten und von komplementären Motiven bieten auch die Marmorgitter aus der vorgeschrittenen Kaiserzeit.

durchbrochene aufgelegt ist, damit scheint äußerlich ein Reliefgrund wiederhergestellt; aber es fehlt gerade das entscheidende Merkmal des antiken Reliefs: das Geborenwerden der Erhebungen aus dem Grunde;[1] sofern also hier von einem Relief gesprochen werden kann, ist es mit dem konstantinischen (Fig. 14) in nächste Parallele zu setzen. Rheinische Funde (Jahrbuch des Ver. f. Altertumsfr. im Rheinlande, Heft IC, Taf. I. 2—5) lassen auch diese Klasse noch in der mittelrömischen Periode aufgekommen erscheinen; dagegen dürfte XIV. 9 erst nach Konstantin entstanden sein. Das Muster ist hier bereits zu einem einfach abgetreppten geometrischen geworden (ein Übergangsglied hiezu XIV. 8); dadurch war es auch ermöglicht, den unendlichen Rapport im Muster und Durchbruchgrund völlig strenge einzuhalten. In einem bestimmten Kontrast zur kleinlichen Koloristik der Innenfläche ist das Beschläge gegen die Ränder hin taktisch profiliert und wenigstens an den Schmalseiten schwerfällig gegliedert, so daß der Massencharakter des Ganzen um so schärfer hervortritt.

Daß nicht das unterlegte Plättchen, sondern das kleine und dichte Durchbruchmuster und der dadurch bewirkte unaufhörliche rhythmische farbige Wechsel die maßgebende Stileigentümlichkeit dieser vierten Klasse gebildet hat, beweist das häufige Vorkommen der gleichen Behandlung, ohne daß ein Blättchen unterlegt worden wäre. Hieher gehört die wohl schon dem vierten Jahrhundert entstammende Fibel, die auf Taf. XVI. 4, 5, 6 in dreierlei Ansicht reproduziert ist. Um den Inhalt des Musters, namentlich der rollenden Ranken auf dem halbkreisförmigen Kopfschilde, auszunehmen, bedarf es erst des

[1] Anton Kisa, der im Jahrbuche des Vereines von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft IC und im Kunstgewerbeblatt N. F. VII, Heft 8 und 9, eine Anzahl einschlägiger Funde aus den Rheinlanden publiziert und in ausgezeichneter Weise untersucht und bestimmt hat, äußert die Vermutung, daß ursprünglich zwischen der Grundplatte und dem durchbrochenen Teile eine farbige Zwischenlage (wohl textiler Art) vorhanden gewesen sein möchte. Für gotische Durchbrucharbeiten ist die Verwendung solcher Zwischenlagen bezeugt; es steht absolut nichts im Wege, sie auch für jene römischen anzunehmen, deren koloristische Absicht allein auf Grund anderer Erwägungen bereits völlig sicher steht.

näheren Hinzusehens: der oberflächliche Blick, mit dem diese Kunstabsicht der ausgehenden Antike durchaus zu rechnen gewöhnt ist, sieht bloß einen beständigen rhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel. Auch die durchbrochene Inschrift VTERE FELIX gibt sich erst dem aufmerksam Lesenden zu erkennen. Die einzelnen Seiten des sechseckig profilierten Fußknaufs sind mit durchbrochenen Pelten verziert. Die zierlichen Filigranreihen, welche sämtliche Seitenflächen begrenzen, kontrastieren ebenso wie das feine Spitzenmuster seltsam mit der massigen Gesamtform des sechseckigen Bügels und des überhalbkreisgroßen Kopfschildes.

Die extremste Entwicklung dieser koloristischen Tendenz der Durchbrucharbeit tritt an der Goldfibel von Apahida (im Museum zu Klausenburg, vgl. Hampel, Atlas, I. Taf. 35) zutage: unsere Taf. XVI. 1—3 gibt drei Ansichten davon. Diesmal ist es nicht der Bügel, der durchbrochen wäre, und auch nicht das Kopfstück, das hier bloß auf eine sechseckige Querröhre mit drei sechseckigen Zwiebelknöpfen daran zusammengeschrumpft ist, sondern das (etwas verbogene und gequetschte) Fußstück.[1] Dieses hat vor allem große Verlängerung und Verbreiterung, Vereinfachung des Umrisses zu einem strengen Oblongum und Einschränkung der polygonen Brechung auf drei Seiten erfahren, von denen oben, also von der dem Beschauer maßgebenden Richtung her überhaupt nur eine einzige, von schmalem, profiliertem, schwach ausladendem Rahmen eingefaßte Ebene (XVI. 2) zu sehen ist, während die Unterseite dachförmig in zwei Schrägen gebrochen erscheint (XVI. 1).

1 Die Bezeichnung des langen Schaftes, in welchem auf der Unterseite die Nadelspitze verwahrt wurde als Fußstück, hat sich entsprechend dem modernen Geschmacke, der einen mehr oder minder spitzen Ablauf unten zu sehen wünscht, ebenso eingebürgert wie die Bezeichnung des breiteren Endes als Kopfstück. Jedoch muß nachdrücklich betont werden, daß vom Standpunkte des antiken Gebrauches die umgekehrte Bezeichnung gerechtfertigter wäre, weil nach dem Zeugnis zahlreicher Reliefs und Mosaikgemälde diese Fibeln an der rechten Achsel mit dem »Fußstück« nach oben getragen wurden, wie dies Fig. 64 veranschaulicht und wie sich zum Überflusse auch aus der entsprechend gerichteten Stellung der gegenständlichen und figürlichen Verzierungen (Kreuz, Vögel, Blätter) ergibt.

Die Oberseite des Fußstückes zeigt nun ein Durchbruchmuster von so dichter Abwechslung von hellen und dunklen Punkten, daß das zugrunde liegende Motiv nur bei genauester Betrachtung auszunehmen ist: im Innenfelde ein Mäander, in dem auf drei Seiten umlaufenden Saume ein geknicktes Flechtband. Über dieses Durchbruchmuster, an welchem Positives und Negatives, Stoff und leerer Raum in das denkbar vollkommenste rhythmische Gleichgewicht und somit in absolute koloristische Einheit gebracht erscheinen, wurde nun das gegenständliche Motiv eines christlichen (lateinischen) Kreuzes gleichsam wie über einen Teppich hinweggelegt (das heißt im Goldplättchen ausgespart), so daß das Kreuz, dessen Arme auch in den Saum einschneiden, sich klar vom Durchbruchmuster als seinem Grunde abhebt. Der Grund, der soeben erst durch das Mittel des Durchbruches vollkommen überwunden schien, kehrt hier im Wege der Massenkomposition wieder als Hintergrund des Kreuzes. Der Bedeutung dieses Momentes für die Entwicklung der dekorativen Kunst wird man sich erst dann vollkommen klar, wenn man sich einzelne Repräsentanten der dadurch bewirkten Nachfolge in Erinnerung ruft: aus der morgenländischen Kunst zum Beispiel arabische Fliesen mit großen Schriftzügen, die sich von einem mit feinen Ranken übersponnenen Grunde abheben; aus der abendländischen Kunst romanische Miniaturbilder, deren Figuren vor einem vom Kunstmaterialismus gewöhnlich als »Teppich« bezeichneten Hintergrunde agieren (vergl. S. 220). Es hat sich hier offenbar die gleiche Emanzipation des Grundes zur Raumbedeutung vollzogen, wie wir sie im Relief von den ravennatischen Sarkophagen an beobachtet hatten und wie sie sich später im Goldgrunde der Mosaiken ausspricht. Die Fibel von Apahida gehört somit bereits dem spätrömischen Stile an, und dazu stimmt auch die Fundstatistik, die zwar keinen festen Anhaltspunkt für eine Datierung ergeben hat, aber (wie sich an späterer Stelle noch zeigen wird) doch mit größter Wahrscheinlichkeit auf die erste Hälfte oder Mitte des fünften Jahrhunderts hinweist.

Die beiden Pultschrägen der Unterseite enthalten ein und dasselbe Durchbruchmuster, das hier leichter zu erkennen ist, da es für kein anderes Motiv zum Hintergrunde zu dienen hatte und überhaupt eine verhältnismäßig klare durchlaufende Verbindung aufweist: eine Akanthuswellenranke, deren rollende Stengel in dichter Aufeinanderfolge spitze Blattzacken entsenden.[1] Aber selbst in diesem Falle ist das Muster lediglich ein Beruhigungsmittel für das Auge, was auf der Oberseite durch das Kreuz besorgt worden war;[2] die koloristische Tendenz auf stetigen flimmernden Wechsel von Hell und Dunkel ist auch hier durchaus die allein maßgebende gewesen. In Stein haben wir das gleiche Kunstwollen an den Akanthusblattzacken des Kapitäls Fig. 10 ausgedrückt gefunden; an dem Akanthusfries Fig. 70 tritt es uns noch reiner und greifbarer entgegen.

War man einmal zu einer Auffassung vom Verhältnisse zwischen Grund und Muster gelangt, wie es auf der Oberseite der Fibel von Apahida (XVI. 2) entgegentritt, dann durfte man den Durchbruch fallen lassen und die Grundfläche wieder herstellen, ohne dabei Gefahr zu laufen, daß der Beschauer damit die altantike, klassische Bedeutung des Stoffgrundes verknüpfen würde; wie am Sarkophag der Konstantina und an den ravennatischen Sarkophagen mußte diese erneuerte Grundfläche von

[1] Es ist lehrreich, diese durchbrochene Ranke unter dem Vergrößerungsglase zu betrachten, weil dann die wüste und skizzenhafte Arbeit derselben im Detail erst deutlich vor Augen tritt, während die Betrachtung mit freiem Auge und in natürlicher Größe eine saubere und genaue Zeichnung ergibt; ein Effekt, den mit den gleichen Kunstmitteln (wenn auch natürlich mit anderen technischen Mitteln) die großen Koloristen des siebzehnten Jahrhunderts angestrebt haben.

[2] Gelegentlich finden sich in solchen spätrömischen Durchbrucharbeiten bandförmige Spitzovale, Kreise, Rauten, nach mündlichem Rapport, eingestreut, wofür ein sehr lehrreiches Beispiel (Schwertscheidenmundstück, zu Köln gefunden) mit der gravierten Inschrift AVSONI VIVAS A. Kisa a. a. O. publiziert hat. Wer kühn genug wäre, das Fundstück mit dem Dichter der Mosella in Verbindung zu bringen, würde wenigstens keinen chronologischen Schwierigkeiten begegnen. Das daran zutage tretende Dekorationsprinzip unterscheidet sich von dem späteren sarazenischen nur dadurch, daß das kleine Durchbruchmuster von dem großen noch nicht schlechtweg überschnitten wird, ein Umstand, der auf den ersten Blick gar nicht auffällt und daher offenbar nicht aus Grundsatz, sondern eher um des Schwergewichts der klassischen Tradition willen zunächst noch Beobachtung gefunden hat.

nun an als idealer Raumgrund erscheinen. Der Übergang zu diesem Stadium wird uns repräsentiert durch die Goldfibel Fig. 68, die im Jahre 1895 im Stadium des Palatin zu Rom gefunden wurde (Notizie degli scavi 1895, S. 360) und gegenwärtig im Thermenmuseum daselbst verwahrt wird. In der Form stimmt sie so gut wie vollständig mit der Fibel von Apahida überein, was für die Zeitstellung wichtig ist; verziert ist aber lediglich die Oberseite des Fußstückes, und zwar wiederum mit einem Kreuz desselben lateinischen Typus auf einem ornamentalen Grunde; diesmal ist aber der Grund nicht durchbrochen oder wie in XIV. 9 durch Unterlegung hergestellt, sondern mit dem Ziseliereisen ausgehoben: völlig analog der gestochenen Arbeit in Holz in der Spätgotik oder — um ein näher gelegenes Beispiel anzuführen — nach Art der koptischen Steinreliefs Fig. 57 und 58, die uns überhaupt die unmittelbare Fortsetzung des in Fig. 68 Begonnenen veranschaulichen. Es hat dabei keine Unterschneidung der Mustermotive mehr stattgefunden (wie an den Konstantinreliefs oder am lateranischen Pilaster Fig. 20), aber infolge der dichten Aufeinanderfolge der Motive wirkt der Grund doch dunkelschattig im Gegensatz zu den glänzenden Vorsprüngen des eine absolute Ebene einhaltenden Musters. Dieses silhouettenhafte Muster selbst läßt diesmal weder Klarheit noch Verbindung vermissen; es besteht aus einer feinen Wellenranke, deren kreisförmige Einrollungen in Weinblätter auslaufen und auf deren Stengeln sich Vögel wiegen. In der Komposition herrscht strenge symmetrische Gesetzlichkeit, denn jede Rankenwindung, sowie jedes Blatt und vollends jeder der (mit den Leibern affrontierten, mit den Köpfen adossierten) Vögel steht in unverrückbarer Beziehung zu seinem Gegenüber. Nun merkt aber der Beschauer sofort, daß man rechts und links dieselben Ranken in gleicher Abwechslung in die Unendlichkeit wiederholen kann, und je zwei benachbarte Ranken immer wieder das gleiche Verhältnis engster Wechselbeziehung zueinander einhalten werden. Mit anderen Worten: es ist das

Prinzip des unendlichen Rapports, wodurch die organisch belebten Motive von pflanzlicher und animalischer Inhaltsbedeutung hier unter das abstrakte Gesetz des Kristallinismus gebeugt erscheinen. Das Mittel dazu ist das gleiche, dessen sich schon die altorientalische und die archaische Kunst bedient hatten: der sogenannte Wappenstil; war aber seine Anwendung in jenen Künsten von einer taktischen Auffassung getragen, so ist sie diesmal von einer optischen Auffassung und koloristischen Kunstabsicht diktiert. Bei dieser Stufe der Entwicklung des Kunstwollens ist der sarazenische Orient im wesentlichen bis zum heutigen Tage stehen geblieben, was natürlich das schon durch allgemeine Erwägungen geforderte bestimmte Maß an Fortschritt im einzelnen nicht ausschließt.

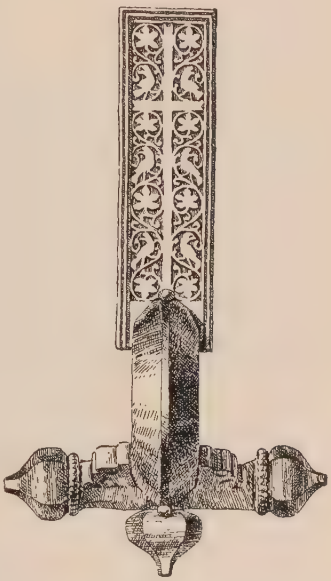


Fig. 68. Rom, Thermenmuseum. Goldfibel vom Palatin.

Ein glücklicher Zufall läßt uns sogar ein bestimmtes Jahr des fünften Jahrhunderts als terminus ante quem für die vollzogene Ausbildung des an der Fibel vom Palatin beobachteten Dekorationssystems nennen. Einer der wenigen sicher datierbaren Massenfunde der Völkerwanderungszeit und vielleicht der wichtigste von allen — derjenige aus dem Grabe des im Jahre 481 n. Chr. verstorbenen Frankenkönigs Childerich — hat auch eine Goldfibel an den Tag gebracht, deren Form und Dekorationsweise sich als eine Fortsetzung derjenigen von Fig. 68 darstellt. Das Original ist zwar heute verloren, aber in Chiflets Publikation des Gesamtfundes (Anastasis Childerici regis, Seite 182, danach in dem noch heute lesenswerten historischen Hauptwerke über den Fund; Cochets Tombeau de Childéric und a. a. O.) hat sich wenigstens eine treue Zeichnung davon

erhalten. Überdies hat der vielverdiente Direktor des Innsbrucker Ferdinandeums, Professor Franz Ritter v. Wieser in diesem Museum ein Seitenstück zur Childerichfibel aufgefunden und in der Ferdinandeums-Zeitschrift 1888 (Ein Seitenstück zur Fibula des Frankenkönigs Childerich I.) publiziert.[1] Das Innsbrucker Exemplar (Fig. 69), über dessen Provenienz leider jedwede Nachricht fehlt, zeigt gegenüber der Fibel vom Palatin vor allem einige Abweichungen in der Gesamtform, von denen hier vorläufig nur die Tonnenwölbung des Fußstückes (an Stelle der dachförmigen Brechung in zwei Schrägseiten) erwähnt sein möge. Die Dekoration des Fußstückes (die sich diesmal auch auf die Unterseite erstreckt) ist genau dieselbe mit ebenem Muster auf gestochenem Grunde wie in Fig. 68; auch ist das Muster nach dem gleichen Gesetze des unendlichen Rapports komponiert, aber die Motive desselben sind hier nicht mehr so

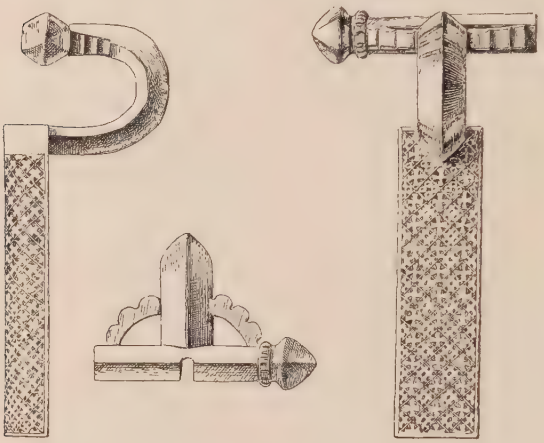


Fig. 69. Innsbruck, Ferdinandeum. Fibel.

[1] Professor v. Wieser vermutet, daß beide Fibeln der gleichen Werkstatt entstammen, weil sich die Übereinstimmung bis auf untergeordnete Details erstreckt. Der Unterschied, daß die Innsbrucker Fibel aus vergoldeter Bronze besteht, hat freilich nichts zu sagen. Doch wäre zu berücksichtigen, daß der Bügel der Childerichfibel noch nicht so brutal in den verzierten Teil des Fußstückes einschneidet, sondern in einen glatten Rand (wie an der Fibel von Apahida) absetzt und daß auch der umlaufende Schmalrand am Fußstücke der Childerichfibel noch etwas breiter gehalten ist. Hienach erweist sich die Childerichfibel um eine Nuance minder »barbarisch«, das heißt minder ablehnend gegen das von der klassischen Antike ererbte Postulat der Verbindung der Teile in der Fläche. Wenn aber selbst die Innsbrucker Fibel etwas später entstanden sein sollte als die jedenfalls im Jahre 481 oder doch kurz vorher verfertigte Childerichfibel, so wird man auch mit der ersteren auf keinen Fall über den Ausgang des fünften Jahrhunderts herabgehen dürfen.

deutlich der belebten organischen Natur entlehnt, sondern mehr dem geometrischen Habitus angenähert, der sich von Haus aus besser zu abstrakt-koloristischen Dekorationszwecken eignet: Kreuze,[1] aufrecht und übereckgestellt, achteckige Sternchen in versetzten Reihen, die durch ein rautenmaschiges Netz aus verkreuzten Diagonallinien vorgezeichnet sind. Die koloristische Absicht erscheint hier dank der geometrischen Kleinmusterung in demselben unübertrefflichen Maße erreicht wie an der durch-

Fig. 70. Gizeh, Museum. Friesfragment.

brochenen Oberseite der Fibel von Apahida. Wie das gleiche Kunstwollen in Stein seinen Ausdruck finden konnte, mag uns das einfassende Flechtbandmuster des Kapitäls Fig. 12 lehren, das jedoch insofern eine etwas verschiedene Behandlungsweise verrät, als das Muster hier nicht als reine Silhouette in der Ebene behandelt ist, sondern durch das Mittel der Gravierung eine Gliederung in der Fläche erfahren hat. Ein anderes Zwischenglied in Stein, das von der Durchbruchsart der Fibel von Apahida zur gestochenen Art der Palatin- und Innsbrucker Fibel überführt, dürfen wir dagegen in einem marmornen Friesfragment

[1] Ob als christliches Symbol? Dem Heiden Childerich haben sie dafür gewiß nicht gegolten, vielleicht aber dem Verfertiger in einem reichsrömischen Atelier.

des fünften Jahrhunderts im Museum von Gizeh (Fig. 70) erkennen, dessen Akanthuswellenranke mit ihren dreieckigen Blattzacken selbst im Motiv unmittelbar die Unterseite der Fibel von Apahida ins Gedächtnis ruft. Zwischen den dreieckigen Blattzacken liegt hier jedesmal ein ähnlich gestalteter (das heißt annähernd dreieckiger) Grund, worin sich eine deutliche Neigung zur Herstellung eines sogenannten reziproken Musters, das heißt einer koloristischen wechselseitigen Kompensation von Muster und Grund, Hell und Dunkel kundgibt. Man erkennt hierin deutlicher als an der Fibel von Apahida einerseits den genetischen Zusammenhang dieser spätrömischen Behandlung des Akanthus mit der vorkonstantinischen Bohrtechnik, anderseits die leitenden Motive des Kunstwollens, das nun wieder zu klarerer, taktischerer Auffassung der Einzelformen zurückstrebt, ohne darum die koloristischen Grundmittel preiszugeben.

Es ziemt sich, in unserer Überschau der Entwicklung der Durchbrucharbeiten an dem nunmehr erreichten Punkte, von dem aus diese Kunstgattung bereits als überflüssig, weil durch die gestochene Arbeit überwunden, scheinen könnte, einen Augenblick innezuhalten und zu einer Zwischenfrage Stellung zu nehmen, die sich manchem Leser bereits aufgedrängt haben mag. Wir haben zuletzt eine Anzahl von Denkmälern (Fibeln) kennengelernt, die alle dem gleichen Gebrauchszweck (Zusammennestelung der beiden Kanten der Chlamys an der rechten Schulter ihres Trägers vermittels einer Sicherheitsnadel) zu dienen hatten und daher auch gewisse Grundzüge in ihrer äußeren Formerscheinung gemein haben mußten. Unsere kunstkritische Betrachtung hat sich aber bisher ausschließlich an die ebenen Flächen daran gehalten, die fast nur am Fußstück zutage traten; soll nun die Entwicklung des spätrömischen Kunstwollens nicht auch in den Veränderungen der krummflächigen Teile und des Zusammenschlusses aller — auch der ebenen — Teile im Raume, das ist mit einem Worte in den Veränderungen der »Form« zum Ausdrucke gelangt sein?

Gewiß ist dies der Fall gewesen: und in dem Augenblicke, wo wir diese Erkenntnis zugestehen, scheint uns schon die Verpflichtung zu erwachsen, auch das Werden dieser typischen Fibelform — der sogenannten Armbrustfibel — in die vorkonstantinische Kaiserzeit zurück zu verfolgen. Eine gründliche kunsthistorische Lösung dieser Aufgabe wäre aber nicht möglich, ohne auf die übrigen, mehr oder minder verwandten Fibeltypen und ihre Entwicklung, ja in letzter Linie auf den ganzen erhaltenen überreichen Vorrat an Metallschmuck aus der römischen Kaiserzeit zu reflektieren.

Wer auch nur das in den Donauprovinzen gefundene und hauptsächlich in österreichisch-ungarischen Sammlungen verwahrte einschlägige Material in seiner unermeßlichen Fülle überschaut, wird erkennen, daß hier eine Spezialaufgabe zu erfüllen wäre, die nicht von einem Einzelnen und nebenher gelöst werden kann. Eine nicht zu unterschätzende Vorarbeit dafür ist bereits seitens der Naturhistoriker geleistet worden, die im Anschlusse an anthropologische und ethnographische Vereine eine Klassifizierung der Funde nach Formentypen vorgenommen und auch etwaige Behelfe für die Datierung mit Eifer verzeichnet haben.[1] Es ist aber nur selbstverständlich, daß diese Forscher in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts jeden Fibeltypus als »Art« in darwinistischem Sinne betrachtet und ihre Entwicklung sich bloß als eine durch Anpassung an Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik bedingte mechanische gedacht haben. Da die Anschauung der Archäologen bisher keine andere gewesen ist und die Naturhistoriker vor diesen in der Exaktheit der Forschung eher im Vorsprung waren, so ist es nicht allein begreiflich, sondern auch durchaus

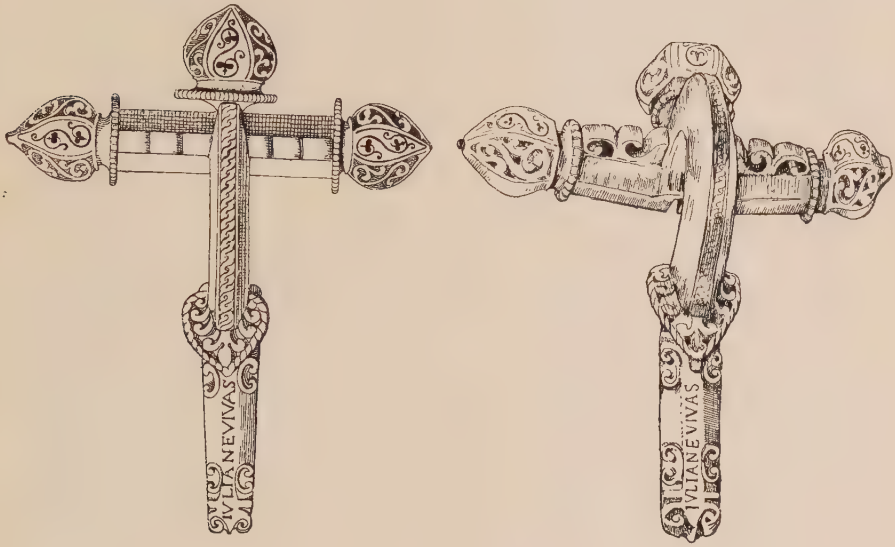
1 Es genügt hiefür beispielshalber auf Otto Tischlers zahlreiche Arbeiten (aufgezählt in den Schriften der physikalisch-ökonomischen Gesellschaft zu Königsberg 1891, Seite 11 ff.) zu verweisen. Das verdienstvolle Buch Oskar Almgreens »Studien über nordeuropäische Fibelformen« läßt die Aufschlüsse ahnen, die eine gleich sorgfältige zusammenfassende Bearbeitung der weitaus reicheren donauländischen Funde der Wissenschaft liefern müßte.

sachentsprechend und ersprießlich gewesen, daß die Naturhistoriker bisher auf dem in Rede stehenden Gebiete die Führung hatten. Es darf aber nicht länger verkannt werden, daß eine endgültige Lösung der damit zusammenhängenden wissenschaftlichen Fragen doch nur von seiten der Kunstarchäologie getroffen werden kann, — freilich nicht von derjenigen, die an den Dingen bloß die antiquarischen und ikonographischen Interessen des Philologen, Epigraphikers und Chronisten wahrnimmt, sondern von jener anderen, welcher die Zukunft gehört und welche in der Formgebung des kleinsten gebrauchszwecklichen Gerätes dieselben leitenden Gesetze des jeweiligen Kunstwollens zu erkennen trachtet, die in der gleichzeitigen Skulptur und Malerei die Dinge in Ebene und Raum dem Beschauer zu erlösendem Gefallen gestaltet haben.

Um uns der Aufgabe, in der wechselnden Gesamtform der Fibel das Vorwalten der gleichen Entwicklungsgesetze aufzuzeigen, die auch den Wechsel der Durchbruchsarbeiten herbeigeführt haben, nicht ganz zu entziehen, wollen wir wenigstens die Reihe der uns schon bekannten nachkonstantinischen Fibeln auf den gedachten Zweck hin betrachten und bloß die Julianusfibel des Wiener kunsthistorischen Hofmuseums (Fig. 71) aus dem vierten Jahrhundert hinzufügen, weil die letztere den vermittelnden Übergang zu den älteren, zum Teil noch vorkonstantinischer Zeit entstammenden Entwicklungsstadien der »Armbrustfibel« bildet. Einige allgemeine Vorbetrachtungen über die Fibel sind aber unerläßlich. Diese besteht von Anbeginn aus zwei wesentlichen Teilen: der Nadel und dem Bügel. Die erstere war ihrer Funktion halber und weil sie obendrein im Gebrauche von der zusammengenestelten Gewandmasse bedeckt wurde, einer dekorativen Behandlung nicht zugänglich; eine solche konnte somit ursprünglich nur dem Bügel zukommen. Die Punkte, in welchen Bügel und Nadel zusammentrafen, waren gleichsam die Gelenke der Fibel: im Sinne der klassischen Kunst somit keine eigenen Teile, wohl aber die Grenzpartien, in denen

klare Trennung und zugleich Verbindung der Teile in der Fläche ersichtlich zu machen waren. Daher sind an den ältesten Fibeln von Anbeginn neben dem den Anblick beherrschenden Bügel auch die Spiralfeder und der Schuh der Nadel deutlich wahrzunehmen.

Während der römischen Kaiserzeit beginnt sich nun auch an der Fibel jene Tendenz auf allmähliche Lockerung der Ver-



a b

Fig. 71. Wien, Kunsthistorisches Museum. Julianusfibel. a In senkrechter Draufsicht. b In halber Untersicht von linksher.

bindung der Teile in der Fläche geltend zu machen, die uns in der Skulptur jener Zeit so charakteristischermaßen entgegengetreten war.

Es gab hiefür zwei Wege, welche diametral nach Extremen auseinanderführten: entweder der Bügel verschlang und verdeckte alles übrige, so daß die Gelenke darunter verschwanden — die streng zentralistische sogenannte Scheibenfibel; oder die Gelenke emanzipierten sich zu selbständigen Teilen, und es

entstanden Massenformen, wozu sämtliche von uns oben betrachteten Fibeln gehören. Die Scheibenfibeln waren dem auf Verflachung der Erhebungen gerichteten Zuge der Entwicklung förderlicher, weil sie an Stelle der vormals gekrümmten, offenbar struktiven Formen eine ebene, beliebig zu verzierende Scheibe darboten; wir werden ihnen bis tief in die Völkerwanderungszeit hinein begegnen. Daß sie die vornehmere Fassung repräsentierten, geht aus dem Umstande hervor, daß sie laut Münzbildern, Metallschilden (Theodosiusschild in Madrid), Mosaiken (Justinian in Ravenna) und direkten schriftlichen Zeugnissen zum Schmucke der kaiserlichen Tracht gehörten. Die zweite Form, welche die verbreitetere, und zugleich als Massenform die zukunftsreichere und entwicklungsfähigere gewesen ist, hat das ehemalige Spiralgelenk zum Kopfstück, den früheren Nadelschuh zum Fußstück emanzipiert.[1]

Der Bügel wurde dadurch naturgemäß in seiner Bedeutung wesentlich herabgedrückt und bildet an der neuen Massenform nur mehr einen von drei einander völlig koordinierten Teilen. Die weitere Entwicklung sollte zu einer noch größeren Einschränkung seiner Stellung innerhalb der neuen Massenform führen. Es tritt nämlich zur Tendenz der Emanzipierung der Gelenkteile jene zweite auf Verflachung der sichtbaren Formteile hinzu. Mit dieser Verflachung war der von Natur gekrümmte Bügel von Haus aus unvereinbar. Man versuchte allerdings, ihn unter geradem Winkel zu brechen und seine krummflächige Form in eine polygone, aus Ebenen zusammengesetzte zu zerlegen, wofür uns die Wiener Fibel, Taf. XVI. 4—6 zum Beispiel dienen mag; doch scheint diese Lösung nicht befriedigt zu haben, weil hier der Nadelschuh hinter einer Verlängerung

[1] Aus diesem Stilwandel heraus versteht man auch am besten den Übergang von der Spiralfeder zum Scharnier, der sich in der römischen Kaiserzeit vollzogen hat; bedeutet doch das Scharnier der Feder gegenüber eine Verhüllung oder doch Vergröberung der Gelenksfunktion. Ließ man aber die Feder, wie an der Julianusfibel (Fig. 71) im Innern der polygon-massiven Querröhre verschwinden, dann war ohnehin für das Auge kein anderer Eindruck erreicht, als sich einfacher mit dem Scharnier erzielen ließ.

des Bügels verborgen werden mußte und man dasselbe vorteilhafter durch einen entschiedenen Übergang zur Scheibenform der Fibel erreichen konnte. Es blieb sonach nur der zweite Ausweg, den ungebärdigen Bügel zugunsten der anderen Teile und namentlich des Fußstückes immer mehr einzuschränken, und diese gefügigeren Teile ihrer vormals krummflächigen Form immer mehr zu entkleiden und der Ebene anzunähern. Nachdem wir solchermaßen die Ziele der spätrömischen Entwicklung der »Armbrustfibel« aus den maßgebenden Tendenzen des allgemeinen Kunstwollens damaliger Zeit heraus verfolgt haben, können wir uns der Betrachtung des Prozesses an den zur Sprache gebrachten vier Fibeln im einzelnen zuwenden.

1. Die Julianusfibel (Fig. 71). Der Bügel gleichwertig mit den anderen Teilen, seine Flanken steil abfallend, so daß der Beschauer davon geradeaus bloß den schmalen Rücken mit nielliertem Flechtbande zu sehen bekommt. Das klassische Gefühl wirkt nach in den Verbindungen, die zur Röhre des Kopfstückes vermittels einer frei ziselierten Ranke (in anderen Fällen, wie Fig. 72 zeigt, vermittels einer umschriebenen Rankenpalmette), zum Fußstück vermittels einer in den Umrissen massiven, im Detail fein gefächerten Palmette überführen. Das Kopfstück aus sechseckiger Röhre mit drei sechseckigen Zwiebelknöpfen (zwei flankierenden und einem krönenden) gebildet, die ihrerseits durch Filigranmanschetten von der Röhre abgegrenzt und an den Seiten abwechselnd durch niello und durchbrochenes Ornament (Ranke in S-Form mit gegabelten Enden, die niellierte außerdem mit dreibeerigen Träubchen an den Enden) geschmückt sind. Das Fußstück auf der abgeflachten Oberseite in drei Ebenen gebrochen (also abermals an das Sechseck gemahnend), die mittlere Ebene mit der niellierten Inschrift: IVLIANE VIVAS (die sich der Zeit nach ganz gut auf den

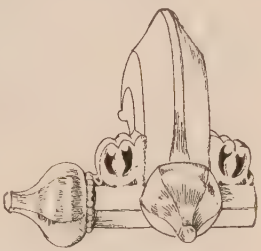


Fig. 72. Wien, Kunsthistorisches Museum. Goldfibel.

kaiserlichen Apostaten beziehen könnte), die beiden seitlichen noch mit taktisch hervorstehenden Peltenornamenten ausgestattet. Eine etwas ältere Vorstufe dieser Entwicklung zeigt die Pelten in frei durchbrochener Arbeit an die beiden Flanken des Fußstückes angesetzt; die Tendenz auf Unterdrückung der freien Gliederung und auf Zusammenfassung in geschlossene Massenumrisse führte dazu, die Pelten an den Kern des Fußstückes eng anzukleben, bis mit der gänzlichen Verflachung (Apahida) auch dieser Rest freier taktischer Gliederung in Wegfall kam.

2. Fibel von Apahida (Taf. XVI. 1—3). Der Bügel ist namentlich dem Fußstück gegenüber zu einem Nebenteil geworden; sein Rücken ist nun schmäler, die beiden Flanken minder steil; seine Verbindung mit dem Kopfstück ist die gleiche geblieben, diejenige zum Fußstück auf eine Filigranmanschette beschränkt (die mit Draht umwundene Einziehung zwischen Bügel und Fußstück war für die Draufsicht nicht wahrnehmbar). Das Kopfstück hat gegenüber demjenigen der Julianus-Fibel an Umfang eher etwas eingebüßt, dagegen ist das Fußstück weitaus zum quantitativ wichtigsten Teile geworden und hat sich wenigstens an der maßgebenden Oberseite zu einer einzigen Ebene verflacht. Daß dieser Prozeß bereits gegen Ende des vierten Jahrhunderts zum Abschlusse gelangt war (obgleich die Fibel von Apahida wohl erst dem fünften Jahrhundert entstammt), beweist eine Fibel des Museums zu Spalato (Fig. 73),[1] auf deren langem und ebenem Fußstück eine in die aufgelegte Silberplatte eingravierte Inschrift EMMANVEL gemäß Professor W. Kubitscheks freundlicher Bestimmung aus paläographischen und epigraphischen Gründen eine Datierung in die genannte Zeit fordert.

3. Die Fibel vom Palatin schließt sich in formeller Hinsicht vollkommen derjenigen von Apahida an.

[1] Der Bügel und Fußteil aus Eisen stark oxydiert; der Bügel war mit einem tauschierten Muster aus Edelmetall-Lamellen verziert. Am Kopfstück drei fassettierte Bronzeknöpfe mit eingeschlagenen konzentrischen Kreisen. Auch die Silberplatte des Fußstückes ist mehr gepunzt als graviert.

4. Die Innsbrucker Fibel. Der Bügel wiederum ganz kurz, der Rücken ist völlig verschwunden, so daß die beiden Flanken noch mehr sichtbar werden. Die Verbindung mit dem Fußstück ist vollständig in Wegfall gekommen, diejenige mit dem Kopfstück als Rudiment auf den Charakter einer technischen Spreize reduziert. Das Kopfstück zeigt in der Form keine weitere Entwicklung über das am Ende des vierten Jahrhunderts Erreichte hinaus; denn die abgestumpften Spitzen der Knöpfe hatte schon die entschieden frühere Fibel XVI. 4—6 aufzuweisen, während die der Innsbrucker so nahestehende Childerichfibel die gemeinüblichen Zwiebelknöpfe zeigt.[1] Das Fußstück hat nur an der Unterseite den Fortschritt aufzuweisen, daß es die beiden Schrägen von Apahida nunmehr in eine einzige tonnengewölbte krumme Fläche zusammengezogen zeigt: also eine Rückkehr zum Taktischen, die aber durch eine absolute Ausfüllung der Oberfläche

1 Das Fehlen zweier Knöpfe am Kopfstück der Innsbrucker Childerichfibel erklärt sich aus dem Umstande, daß dieselben hier nicht fest angelötet, sondern beweglich, weil mit der eigentümlichen Manipulation des Nadelscharniers zusammenhängend, gewesen sind. Der krönende Knopf war zugleich Handhabe der Nadel, die an der Stelle, wo sie die Querröhre des Kopfstückes passierte, mit einer Öse versehen war. Der fehlende Flankenknopf hinwiederum war die Handhabe einer Querstange, welche durch jene Öse durchgeschoben die Nadel festhielt. Wollte man den Nadelverschluß öffnen, so mußte zuerst die Querstange, sodann die Nadel herausgezogen werden. Den gleichen Verschluß zeigte die Childerichfibel; diejenige von Apahida enthält ihn mit dem Unterschiede, daß der krönende Knopf hier festgelegt und nur ein aufklappbares dreieckiges Plättchen darin ausgeschnitten erscheint, durch welches das obere (diesmal handhabenlose) Ende der Nadel vorübergehend in die Höhlung des krönenden Knopfes hinaufgeschoben werden konnte. Daß diese umständliche Art des Scharnierverschlusses (die man als »bewegliches Scharnier« bezeichnen könnte) spätestens im dritten Jahrhundert bereits gefunden war, beweist die in Fig. 74 in dreierlei Ansicht wiedergegebene Silberfibel aus Viminacium (an Stelle des jetzigen Kostolac) am serbischen Donauufer (im Besitze des Herrn Ignaz Weifert in Pancsova). Die kreisförmige durchbrochene Handhabe an dem einen Ende der zylindrischen Querröhre (der Vorläuferin der sechseckigen der nachkonstantinischen Zeit) dient zum Herausziehen der Querstange, welche durch die Öse am oberen Ende der Nadel hindurchgesteckt ist. Der Kragen, welcher die Verbindung zwischen Bügel und Röhre herstellt, bildet den Ausgangspunkt für die Entwicklung eines besonderen Fibeltypus mit großer, halbkreisförmiger Kopfplatte, wofür wir ein (allerdings im übrigen außer der geraden Linie liegendes) Beispiel in XVI. 4—6 kennen gelernt haben. Die Goldfiligranverzierung des Kragens und des Fußendes zeugt ebenfalls noch von einem Rest taktischer Auffassung; in der strengsten Zeit spätrömischer Kunst ist das Filigran nur in den entlegensten Grenzgebieten des Reiches nachweisbar, wogegen es mit der zunehmenden Rückkehr zu einer taktischen Auffassung, namentlich in der oströmischen Kunst seit Justinian, wiederum an Geltung gewonnen hat.

mit Kleinmuster in unendlichem Rapport im weitestgehenden koloristischen Sinn ausgeglichen erscheint.

Wir dürfen nunmehr den unterbrochenen Faden der Entwicklung der Durchbrucharbeit in Metall wiederum aufnehmen.

Das äußerste Resultat dieser Entwicklung, das wir bisher (in der Verzierung des Fußstückes der Fibel von Apahida) kennen gelernt haben, müssen wir ganz streng genommen doch noch eher dem mittelrömischen als dem spätrömischen Stile zuweisen, denn ein bestimmter Rest von Reliefbedeutung war diesem spätesten Ausläufer des kaiserrömischen Durchbruchs noch ebenso eigen wie seinen ersten Anfängen in der beginnenden Kaiserzeit. Im Laufe des fünften Jahrhunderts ist man darum, wie sich gezeigt hat, allenthalben zur gestochenen Arbeit übergegangen. Erst vom sechsten oder siebenten Jahrhundert an begegnen wir wiederum durchbrochenen Metallarbeiten in großer Menge, die wir im vollsten Sinne des Wortes der spätrömischen Stilart zuweisen dürfen. Sie stammen zum größten Teil aus Gräberfunden, die uns die Hinterlassenschaft barbarischer Völker repräsentieren.

Fig. 73. Spalato, Museum. Fibel.

Es erhebt sich daher angesichts dieser Funde sofort die Frage, ob wir es da wirklich noch mit Erzeugnissen reichsrömischer Kunst oder aber mit Originalerfindungen der Barbaren zu tun haben. Alle jene Kunstsachen, an denen vor allem die soeben formulierte Vorfrage zur Entscheidung gebracht werden muß, sollen im zweiten Teile dieses Werkes ihre Erörterung finden.

Hinsichtlich der einschlägigen Durchbrucharbeiten dürfen wir aber das Ergebnis bereits an dieser Stelle vorwegnehmen, um den Einblick in die Entwicklung der Durchbrucharbeit zu einem abschließenden zu gestalten.

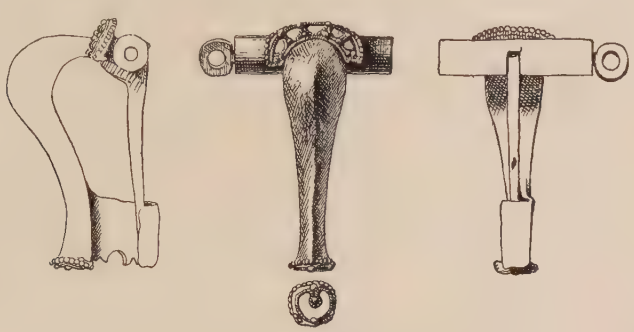


Fig. 74. Pancsova, Privat. Fibel.

Hieher gehören fürs erste Ohrringe (Fig. 75, 76), meist aus Gold, mit großem Reif und paukenförmigem Anhängsel (darum gewöhnlich »Körbchenohrringe« genannt). Das Wesentliche für uns ist die Herstellung der halbkugelförmigen Kuppe des Anhängsels aus dünnen Lamellen, die ein durchbrochenes, wellenbewegtes lineares Rankenmuster bilden. Diese Art des Durchbruches unterscheidet sich von den bisher betrachteten in der gründlichsten Weise durch den Umstand, als ihr nicht sozusagen eine ideale Fläche zugrunde liegt, von der sich das Muster in flachem Relief erhebt, sondern die Lamellen ganz frei im Raume komponiert erscheinen. Somit ist

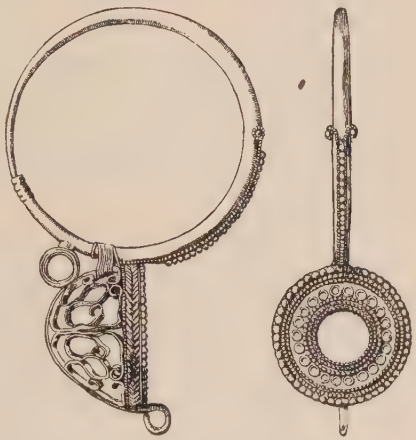


Fig. 75. Wien, Kunsthistorisches Museum. Ohrring.

hier jede Reliefauffassung verschwunden und damit die Brücke zur Antike abgebrochen. Der scheibenförmige Deckel des Anhängsels sowie ein angrenzender Teil des Reifes sind mit Filigran und kleinen Buckeln verziert. Diese Ohrringe haben sich namentlich zahlreich in Langobardengräbern auf italischem Boden gefunden: auch die Exemplare Fig. 75 (im Wiener kunsthistorischen Staatsmuseum, gefunden bei Trient) und Fig. 76 (im Innsbrucker Museum, desgleichen aus Südtirol) stammen aus diesem Kulturkreise. Ihre Fundstellen erstrecken sich aber nicht allein weit nach Mitteleuropa, sondern auch auf Ägypten (aus Silber, vielfach mit angehängten arabischen Münzen), wo niemals germanische Völkerschaften Fuß gefaßt haben. Wir werden daher die Entstehung dieser Ohrringe in oströmischen Ateliers zu suchen haben, deren Export nach Ägypten und nach den der Adria zugekehrten Landschaften Italiens nichts Auffallendes an sich hat.

Fig. 76. Innsbruck, Ferdinandeum. Ohrring.

Eine andere Art durchbrochener Metallarbeiten des sechsten, siebenten und achten Jahrhunderts bilden Schnallen gleich den bronzenen, in Fig. 77 und 78 abgebildeten, welchen beiden der (wohl eiserne und darum hinwegoxydierte) Dorn fehlt.

Die Durchbrechungen des Schnallenringes und der kleinen Öffnung für den Dorn waren hier durch den Gebrauchszweck diktiert; ein künstlerisches Wollen spricht sich allein in der Durchbrechung des Heftbeschläges aus, durch die eine umschriebene dreispaltige Palmette zustande gebracht erscheint. Gravierte Linien im Innern, welche die Außenkonturen begleiten, lassen die

Fig. 77. Ascoli Piceno, Privat. Schnalle.

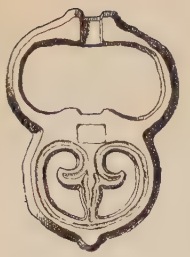


Fig. 78. Wien, Naturhist. Museum. Schnalle.

Fig. 79. Muster einer Marmorschranke von S. Vitale zu Ravenna.

Bedeutung des Musters noch schärfer erkennen. Diese Art durchbrochener Schnallen zeigt ungefähr die gleiche Verbreitung wie jene Körbchenohrringe. Das Exemplar Fig. 77, beim Advokaten Tranquilli in Ascoli Piceno, ist gefunden in einem Langobardengrabe im Picenischen; Fig. 78, im Wiener naturhistorischen Museum, stammt aus Südrußland. Ein ähnliches Exemplar, zu Fayum in Ägypten erworben, befindet sich nebst anderen, in etwas verschiedener Weise durchbrochenen, aber der gleichen Stilweise angehörigen Exemplaren ägyptischen Fundortes in meinem Besitze. Für diese Schnallen läßt sich übrigens der Nachweis des engsten Zusammenhanges mit der spätrömischen Kunst sogar direkt führen, denn genau die gleichen umschriebenen Palmetten, mit derselben charakteristischen Liniengravierung (Fig. 79) bilden das durchbrochene Muster einer Marmorschranke des sechsten Jahrhunderts in San Vitale zu Ravenna, links vom Altare.[1]

Der Unterschied dieser Art des Durchbruchs gegenüber den früher festgestellten besteht hauptsächlich in der Gravierung in der Ebene an Stelle der taktischen Krummflächigkeit der früheren Kaiserzeit, der absoluten Silhouette der mittleren Kaiserzeit.

Der Keilschnitt

Die Bronzeschnalle, deren Abbildung (Fig. 80) wir diesem Kapitel voranstellen, mag uns in das Wesen des zweiten Kunstmittels einführen, dessen sich die vorgeschrittenere römische Kaiserzeit bedient hat, um ihrem auf koloristische Effekte

1 Der Dom und das Museum zu Ravenna enthalten noch eine weitere Anzahl durchbrochener Marmorschranken und Transennen spätrömischen Stils.

abzielenden Kunstwollen Ausdruck zu verschaffen.[1] Die zwei Teile, aus denen sich das Schmuckstück zusammensetzt — links die eigentliche, aus Ring und (verschwundenem, wahrscheinlich eisernem und daher ausgerostetem) Dorn bestehende Schnalle mit Beschläg, rechts das Gegenbeschläg —, sind in unserer Abbildung der Klarheit halber auseinander gerückt, wiewohl sie wenigstens während der Zeit, in welcher die Schnalle in tatsächlichem Gebrauche stand, ein geschlossenes Ganzes bildeten, indem der Schnallenring den ovalen Ausschnitt des Gegenbeschläges deckte. In zahlreichen Fällen (Taf. XVII. 5, XX. 2—4, XXI. 3) erscheinen darum beide Teile in einem zusammenhängenden Stücke gearbeitet. Die Absicht war dabei offenbar darauf gerichtet, dem Schmuckstücke durch Beseitigung jeglicher äußeren Gliederung einen in der Masse möglichst einfach geschlossenen und jede Verbindung nach außen ablehnenden Gesamtumriß zu verleihen, eine Tendenz, die wir in der Komposition der kaiserrömischen Kunst bereits seit Augustus in stets wachsendem Maße beobachtet und seit Konstantin in ein entscheidendes Stadium eintreten gesehen haben. Des weiteren sei noch bemerkt, daß die einschlägigen Arbeiten, als Schnallen, Beschläge, Riemenzungen, offenbar durchwegs mit dem Ledergürtel und dessen Anhängseln zusammenhingen und wahrscheinlich zur Ausrüstung römischer Soldaten gehört haben; ihr Material ist ausschließlich Bronze gewesen, und nur in solchen Funden, die nachweislich in Beziehungen zu Barbaren gestanden hatten, und die darum erst im zweiten Teil dieses Werkes ihre Berücksichtigung finden werden, sind silberne (zum Teil vergoldete) Arbeiten dieser Art angetroffen worden.

Wenn wir von der astragalierten Röhre, die das Gegenbeschläg abschließt, und von den Tierköpfen, welche die

[1] Die Schnalle Fig. 80 ist aus der vormaligen Sammlung Spöttl in das Wiener naturhistorische Museum gelangt und soll nach Angabe ihres früheren Besitzers aus Raab in Ungarn, also von dem Boden der ehemaligen römischen Provinz Pannonien, stammen, weshalb sie auch von Hampel in seinen Atlas Taf. 128 aufgenommen worden ist. Zugleich mit der Schnalle wurde auch das Gürtelbeschläg Taf. XXII. 4, gefunden.

Scharnierachse des Schnallenringes im Rachen festhalten und von denen später die Rede sein wird, absehen, so ist die Verzierung sämtlicher Flächen in einer Weise hergestellt, für die uns aus der antiken Kunst jede Analogie fehlt. Das Charakteristische liegt in dem Mangel jedweder horizontalen Ebene: es sind nur breitenlose Linien, welche sowohl die höchsten Er-

Fig. 80. Wien, Naturhistorisches Museum. Bronzeschnalle.

hebungen als die tiefsten Senkungen bilden. Abgesehen von den geperlten Säumen, welche die einzelnen Ornamentfelder voneinander trennen, ist die ganze Fläche gleichsam zu lauter keilförmigen Bergen und Tälern verarbeitet, wobei aber die Bergkämme sowie die Talsohlen auf die ideale Breite einer Linie eingeschränkt sind. Man wird diese Technik mit dem gleichen Rechte oder Unrechte positiv (als Relief) wie negativ (als Gravierung) fassen dürfen. Den gleichen Zweifeln finden wir uns ausgesetzt, wenn wir das Motiv der Muster zu erkennen uns bemühen. Hier scheitern wir schon an der Vorfrage: was Muster und was Grund sein soll? Hätten wir ein Relief vor uns, so

müßten offenbar die Berge das Muster bilden; läge eine Gravierung vor, dann wären vor allem die Täler ins Auge zu fassen. Da aber, wie schon bemerkt, über dieses Verhältnis Ungewißheit herrscht, so bleibt nur der Versuch übrig, aus der Konfiguration des Ornaments selbst dessen Bedeutung eruieren zu suchen. Da begegnet uns auf dem Beschläg ein wohlbekanntes Motiv: das Flechtband; verfolgen wir es genauer, so bemerken wir, daß es durch die Täler (das heißt die Talwände, nicht die Talsohlen) gebildet wird, während die Bergkämme rechts und links eine äußere Begrenzung herstellen. Auch das Gegenbeschläg weist uns bekannte Motive: längs der Astragalröhre läuft eine spiralige Wellenranke, während jede der Schmalseiten eine Spiralwelle (laufender Hund) begleitet. Hier wird aber die Wellenranke nicht durch die Täler, sondern durch die Berge gebildet, und beim laufenden Hund bleibt es vollends unklar, ob Berg oder Tal das Muster darstellen, denn ob wir nun die Tal- oder Berglinien ins Auge fassen: das (reziproke) Muster drängt sich uns in beiden Fällen auf. Es kann hienach keinen Zweifel mehr leiden, daß die Verschleierung des Verhältnisses zwischen Grund und Muster und die dadurch bedingte Unklarheit der Ornamentmotive eine wohlbeabsichtigte gewesen ist. In diesen beiden negativen Bestrebungen kann sich aber die dem Ganzen zugrunde liegende Kunstabsicht nicht erschöpft haben: was ist denn das Positive darin gewesen? Offenbar dasjenige, was an Stelle eines klaren Musters und Grundes den Eindruck des Beschauers durchaus beherrscht: das ist der kontinuierliche rhythmische Wechsel von Hell und Dunkel. Von je zwei benachbarten Schrägwänden, in welche die Flächen zerlegt sind, reflektiert immer nur eine das Licht, während die andere im Schatten liegt. Es gibt kein absolutes Freilicht, das gleichmäßig und senkrecht in alle Täler eindränge; selbst ohne ausgesprochenen einseitigen Lichteinfall wird unter den zahllosen direkten und indirekten Lichtquellen immer irgendeine das Übergewicht behaupten, und die von ihr beleuchteten Talseiten bilden dann

gleichsam die Sonnenseiten, die komplementären hingegen die Schattenseiten der Täler. Je schärfer das Seitenlicht (Taf. XX. 1—3), desto nachdrücklicher wird sich der Gegensatz zwischen Licht- und Schattenseite, Hell und Dunkel ausprägen; völlig verwischt ist er niemals.

Wir erkennen darin sofort die gleiche koloristische Kunstabsicht, die der Durchbrucharbeit in der Art der Fibel von Apahida (S. 273 f., 275) zugrunde liegt; ja diese Absicht erscheint im vorliegenden Falle eher noch vollkommener erreicht als im Durchbruche, denn während bei dem letzteren das helle Muster und der dunkle, durchbrochene Grund unabänderlich dieselben bleiben, wechselt das Verhältnis an den Bronzen, gleich Fig. 80, mit jeder Bewegung ihres Trägers; was soeben Lichtseite war, kann im nächsten Augenblick Schattenseite sein, wodurch der Charakter des Flimmernden, Schwankenden, Unbestimmten noch eine wesentliche Steigerung erfährt. Nun verstehen wir, warum die Oberflächen dieser Bronzen in einer Weise, die im ganzen vorhergegangenen Altertum unerhört gewesen wäre, in lauter keilförmige Hebungen und Senkungen geschnitten wurden. Mögen dabei auch Guß und Punzierung vorgearbeitet haben, so ist doch die Vollendung auf den beabsichtigten Effekt hin, wie eine aufmerksame Prüfung der besser erhaltenen Fundstücke beweist, durch den Schneidestichel herbeigeführt worden; wir wüßten daher für diese Technik keine passendere Bezeichnung als diejenige des Keilschnittes.

Haben wir sonach die Kunstabsicht festgestellt, welche zum Aufkommen der Keilschnittechnik in Metall geführt hat, so obliegt uns zunächst, die Ornamentmotive schärfer zu erfassen, deren sich der Keilschnitt bedient hat, um daran seine koloristischen Effekte in Erscheinung zu bringen. In Fig. 81 ist eine Anzahl von Motiven zusammengestellt, die sich an den auf Taf. XVII bis XXII publizierten Keilschnittbronzen vorfinden.

Vor allem sind es lauter lineare Motive, welche offenbar der beabsichtigten Wirkung und den hiefür gewählten Mitteln am

besten entsprechen. Es sind aber auch durchaus wohlbekannte Motive, die sich sämtlich auf die klassische Spiralranke zurückführen lassen; S-förmige Ranke, laufender Hund, dreispaltige Palmette, entweder peltenartig oder herzförmig umschrieben, ferner Wirbelformen, wie Drei- und Vierwirbel. Wenn sich in der Wahl dieser Motive eine Rückkehr zur klassischen, ja archaischen Ornamentik der Griechen zu äußern scheint, so haben wir die Vorstufen hiezu bereits an den Durchbrucharbeiten kennengelernt, deren Ornamentik sich ebenfalls auf der reinen vorakanthischen Ranke aufgebaut hat. Eine Kunst mit überwiegend koloristischen Absichten kann aber überhaupt körperlich greifbare Motive nicht wohl brauchen und muß sich daher bestrebt zeigen, deren tastbare Körperlichkeit nach Möglichkeit einzuschränken. Von diesem Standpunkt aus läßt sich auch die Umbildung der vormals fetten Akanthusblätter in schmale, tief eingekerbte Zacken am besten begreifen, wie sie sich neben dem gebohrten Akanthus und aus der gleichen koloristischen Kunstabsicht bereits seit dem zweiten Jahrhundert der Kaiserzeit entwickelt hatte: die Diokletiansbauten zu Spalato bieten für beide Gattungen — gebohrten und gekerbten Akanthus — vortreffliche Beispiele aus derjenigen Phase ihrer Entwicklung, welche der vollständigen koloristischen Auflösung in helle (positive) und dunkle (negative) Kleinzacken (Fig. 70) vorausging; die keilförmige Einkerbung der Blätter (in Fig. 70 an dem dreispältigen Rankenkelch in der Mitte und auf der rechten Seite) hat sich die ganze spätrömische Zeit hindurch erhalten und ist insbesondere auch jener oströmischen Bandornamentik eigen, mit deren Erfindung man neuerdings durchaus die Langobarden beehren möchte. Der Keilschnitt wußte übrigens auch minder fügsame Motive in sein Hell-Dunkel-System umzusetzen, wie

Fig. 81. Motive von Keilschnittbronzen.

zum Beispiel den Eierstab, der überaus häufig auf diesen Bronzen wiederkehrt (Taf. XVII. 3, 5, 6, XIX. 2), und gegenüber der strengen Keilform der übrigen Senkungen eine weichere, muldenartige Aushöhlung erhalten hat.[1]

Daß unter den Kompositionen der Keilschnittbronzen auch der unendliche Rapport begegnet (Taf. XX. 4, XXI. 3), kann natürlich nicht überraschen.

Von den Ornamenten der Schnalle Fig. 80, welche nicht in Keilschnitt ausgeführt sind, verdienen neben der astragalierten Röhre des Gegenbeschlägs namentlich die beiden Raubtierköpfe Beachtung, welche die Scharnierachse im Rachen halten. Sie erfüllen hiemit die echte antike Funktion der Trennung und zugleich Verbindung in der Fläche; der Eindruck der Notwendigkeit, den antike Kunstwerke auf uns machen, beruht ja zum großen Teil auf dieser durchgängigen, evidenten Motiviertheit des Nebeneinander der einzelnen Teile, die erst von der spätrömischen Kunst geradezu grundsätzlich preisgegeben worden ist. Uns interessiert hier die taktische Behandlung der Köpfe mit Bart und geschlitzten Ohren; dagegen ist das Fell durch eingeschlagene Punkte in der gleichen koloristischen Weise markiert, die wir zum Beispiel an der Haar- und Bartbildung der Kaiserbüsten von Marc Aurel an ständig beobachten können.

Die Raubtierköpfe als Halter der Scharnierachse kehren fast an sämtlichen Keilschnittschnallen typisch wieder, wobei sie, dem Verlaufe der weiteren Entwicklung des Reliefs entsprechend, allmählich alle krummflächige Ausladung einbüßen und schließlich zu einer vollständigen Ebene verflachen (Taf. XIX. 2, 4, XX. 3).

1 Vortreffliche datierte Beispiele für diese dem Kunstwollen der vorgeschrittenen Kaiserzeit so sehr entsprechende Umwandlung des konvexen Eierstabs in konkave Gebilde liefern die Fassungen der in Ravenna nach 402 n. Chr. geschlagenen Medaillons von Honorius und Galla Placidia im Louvre, abgebildet bei Fröhner, Les medaillons de l'empire romain S. 242, 243. Auch diese konkave Bildung der Blattlappen hat sich in die spätrömische Zeit vererbt, und wir werden ihr im zweiten Teil dieses Werkes auf Fundstücken oströmischer Provenienz aus Ungarn und vom Kaukasus, des sechsten und siebenten Jahrhunderts, wieder begegnen.

Die Tierfigur spielt aber in den Keilschnittbronzen noch eine weit bedeutendere Rolle.

Es gibt unter den Gürtelbeschlägen auch solche, die in Dreieckform zu einer Spitze zulaufen, ferner Riemenzungen, an denen eine mehr oder minder spitze Endigung schon durch den Gebrauchszweck nahegelegt war. Es verrät abermals den Nachklang klassischer Empfindung, daß man in mittelrömischer Zeit, in welcher aller Wahrscheinlichkeit zufolge die ersten Erzeugnisse dieser Kunstgattung entstanden sind, die Verschneidung zweier Geraden in der Spitze eines gleichschenkeligen Dreiecks hart und störend empfand und den begrenzenden Umrißlinien bei aller durch den erfolgten Stilwandel bedingten Tendenz auf Einfachheit und gliederungsarme Massigkeit einen bewegten Verlauf zu geben trachtete. Darin haben wir den künstlerischen Existenzgrund für die Tierfiguren zu suchen, die wir an zahlreichen Keilschnittbronzen längs der abschließenden Dreieckschenkel gelagert antreffen. Eines der frühesten Beispiele hiefür bietet das Beschläg Fig. 82 aus Aquileia. Hier war es offenbar auf die undulierend bewegte Rückenlinie der beiden Löwen abgesehen, die knapp vor ihrem Ablaufe sich noch einmal in dem Drachenkopf am Ende des Schweifes zu wirksamem Abschluß erhebt. Die Behandlung im Detail entspricht völlig den Raubtierköpfen der Schnalle Fig. 80. Die Scheibe zwischen den Rachen der beiden Löwen beweist in gleichem Maße wie die an die Chimaera erinnernden Drachenköpfe am Ende des Schweifes die rein dekorative Funktion dieser Tierfiguren. Auch die Riemenzunge Fig. 83 aus Aquileia zeigt zwei gelagerte Löwen in ganz ähnlicher Anordnung. Auf dem Beschläg

Fig. 82. Aquileia, Museum. Beschläg.

Taf. XVII. 6, sind es fischschwänzige, marine Monstra, die ihre Zugehörigkeit zum Motivenschatz der griechischen Antike unzweideutig verraten. An der Riemenzunge Taf. XXII. 9, hat man oberhalb des gleichschenkeligen Dreieckschlusses eine Einziehung angebracht, die nun ihrerseits mit einem isolierten Tierkopfe ausgefüllt wurde.

Fig. 83. Aquileia, Museum. Riemenzunge.

Das Gleiche zeigt in flüchtigerer Ausführung die Riemenzunge Fig. 84 und Taf. XIX. 9; an Taf. XIX. 7, ist die Flüchtigkeit geradezu bis zur Roheit gesteigert. In diesen beiden Fällen wird durch das unmittelbare Heranrücken des hinteren Kopfes an den Schweif des vorderen Tieres das uralte Motiv der einander verfolgenden Tiere (namentlich in Form der Hasenjagd) ins Gedächtnis gerufen. Die spätesten Repräsentanten der zwei gelagerten Vierfüßler im Profil bieten die Riemenzungen Taf. XXII. 1 und 7, an denen die Tierfiguren bereits bis zur Ebene verflacht erscheinen.

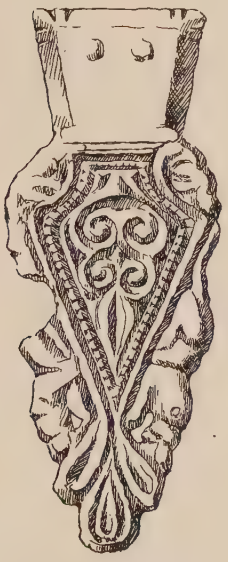


Fig. 84. Riemenzunge.

An einer bestimmten Gattung von Schnallen des fünften Jahrhunderts, die den Keilschnittbronzen nahestehen und an späterer Stelle in Erörterung gezogen werden sollen, findet sich eine Erweiterung der Anwendung des Tierkopfmotivs auf die Spitze des Schnallendorns. Dies geschah gewiß nicht im Sinne klassischer Empfindung, denn diese hätte ein Motiv, das bereits für die Funktion des ruhigen Festhaltens typische Anwendung gefunden hatte, niemals gleichzeitig für eine davon so grundverschiedene Funktion, wie diejenige der vorwärts stechenden Bewegung, in Gebrauch gesetzt. Alle älteren Schnallen (zum Beispiel Taf. XIV. 6) haben daher den Dorn in eine

feine Spitze auslaufen lassen. Die mittlere Kaiserzeit hat allmählich breitere und massigere Dornformen aufgebracht, und diese hat man dann an den Kanten abgeschrägt (gleich den Fibeln, vergl. Seite 285 f.) und auch sonst mit kleinen Einkerbungen verziert (Taf. XVIII. 5, XX. 3); in einzelnen Fällen hat man sogar Flügel angebracht (Taf. XIX. 5),[1] die dann noch des weiteren Einkerbungen erfuhren (Fig. 85). Einen wirklichen, unzweifelhaften Tierkopf habe ich aber bisher an keinem Dorn einer Keilschnittschnalle aufzufinden vermocht. Daß barbarische Beschauer und Gebrauchnehmer solcher Arbeiten in den Einkerbungen der Dornspitze Augen erblickt und das Ganze für einen Tierkopf angesehen haben mochten, erscheint freilich nicht allein denkbar, sondern sogar wahrscheinlich. Hier haben wir nur festzustellen, daß die mittelländischen Verfertiger der Keilschnittschnallen nicht daran gedacht haben, an die Spitze des Dorns einen Tierkopf zu setzen.

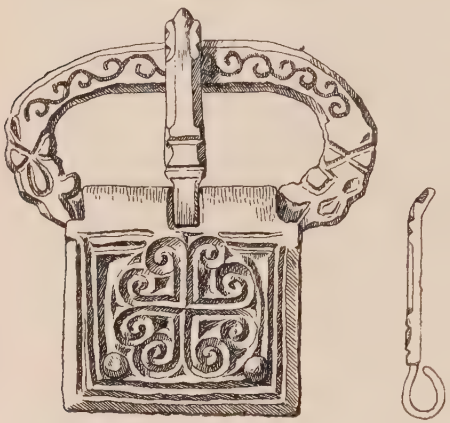


Fig. 85. Rom, Museo Kircheriano. a Bronzeschnalle, b Seitenansicht des Dorns der Schnalle.

Es obliegt uns nun die Aufgabe, den Zeitpunkt des Aufkommens und des Verschwindens des Keilschnittes und der dazwischenliegenden Entwicklung desselben zu eruieren. Der Umstand, daß die Denkmäler dieser Technik fast ausnahmslos Schmuckstücke des Ledergürtels gewesen sind, veranlaßt uns, eine kurze Betrachtung über die historische Stellung und Bedeutung dieses Trachtbestandteiles über-

1 Diese Schnalle des vierten Jahrhunderts erinnert nur in der Oven-Reihe an die Keilschnittechnik, im übrigen ist ihre Verzierung durch Guß und Ziselierung, ferner Punzierung und Silberplattierung hergestellt. Trotz der Abwesenheit des eigentlichen Keilschnittes und des Durchbruches begegnen abermals die uns schon vertrauten linearen Rankenmotive (S-Ranken und spiralige Wellenranke). Auch auf die geperlte Einfassung mit eingepunzten konzentrischen Kreisen darf hingewiesen werden.

haupt vorauszuschicken. Den wichtigsten Teil der metallenen Ausstattung des Gürtels bildet hinwiederum die Schnalle; man könnte daher ebensogut die Frage nach der historischen Stellung der Schnalle und der durch sie charakterisierten Tracht aufwerfen.

Zwei Schmuckstücke sind es, die innerhalb der Gesamtmasse vorkarolingischer (im weitesten Sinne »prähistorischer«) Schutt- und Gräberfunde die vornehmste Rolle spielen und daher seit jeher die Aufmerksamkeit der typenforschenden Naturhistoriker erweckt haben: Fibel und Schnalle. In den ältesten Funden gibt es keine Schnallen; die Fibel behauptet hier allein den Platz als Befestigungsmittel der Tracht. Dann sehen wir eine Zeitlang beide Arten gemeinsam nebeneinander auftreten. Spätestens vom siebenten Jahrhundert n. Chr. treffen wir auf Gräber, die nur mehr Schnallen und gar keine Fibeln enthalten.[1] Daraus folgt der zwingende Schluß, daß Fibel und Schnalle zwei verschiedenen Entwicklungsstadien der Tracht angehören. Suchen wir uns dieselben in wenigen Zügen zu vergegenwärtigen.

Die Entwicklungsgesetze der Tracht sind von dem gleichen allbeherrschenden Kunstwollen diktiert wie diejenigen jeder anderen kunstschaffenden Tätigkeit des Menschen. Das älteste, streng taktische Kunstwollen fand offenbar seine größte Befriedigung bei Vermeidung aller körperlichen Hülle, die ja nur eine Verunklärung der tastbaren Körperlichkeit mit sich bringen konnte. Diese Auffassung klingt noch deutlich bei den Ägyptern an; soweit dieses Volk eine Kleidertracht angenommen hat, blieb dieselbe allezeit entweder taktisch-faltenlos, oder wo Falten vorkamen, wurden sie möglichst seicht — mehr tastbar als sichtbar gemacht. Die Weise, wie die Griechen das Trachtproblem gelöst haben, ist bis zum heutigen Tag einer ihrer

[1] Zum Beispiel auf alemannischem Gebiete. Man könnte infolgedessen versucht sein, den Übergang von der Fibeltracht zur Schnallentracht als Symbol der »Barbarisierung« der Mittelmeervölker durch die Germanen aufzufassen. Diesem Irrtum mag sofort mit dem Hinweis auf die höchst bezeichnende Tatsache begegnet sein, daß die Fibel gerade bei denjenigen Germanen, die einer unmittelbaren Berührung mit der Mittelmeerkultur dauernd fern geblieben waren — das ist bei den Nordgermanen — bis in die Wikingerzeit das beliebteste und am reichsten verzierte Schmuckstück geblieben ist.

größten Ruhmestitel geblieben. Das Grundprinzip ihres Kunstwollens — klare Trennung und doch harmonisch-notwendige Verbindung der Teile untereinander — haben sie an der Tracht in der Weise verwirklicht, daß sie die Kleidung sich vollkommen frei und selbständig vom Körper loslösen und die Glieder dennoch in unmittelbarer Klarheit begleiten ließen. Das Mittel hiezu war die gefaltete Draperie; die Kleidung wurde dem Körper frei übergeworfen, nicht enge angezogen und auch nicht festgebunden. Das Befestigungsmittel mußte vielmehr ebenfalls ein freies und selbständiges sein: das ist der Ursprung der Fibel. Ein Hinausgehen über dieses Stadium der klassisch-antiken Tracht bedeutet schon der gegürtete Chiton. Noch bauscht sich das Gewand in freiem Wallen um die Glieder herum, aber wenigstens an einer Stelle erscheint es bereits dem Körper darunter untergeordnet und dienstbar gemacht. Solange diese Funktion durch ein schmales, geknotetes Bändchen erfüllt wurde, überwiegt noch der Charakter der Fibeltracht. Allmählich wuchs aber das Streben nach Festlegung des Gewandes, das schmiegsame Band wurde zum harten Ledergürtel, der wiederum ein widerstandsfähigeres Befestigungsmittel — die metallene Schnalle — nach sich zog. Solange der Gürtel schmal blieb, genügte ein einfacher Ring mit Dorn (so noch fast ausnahmslos an den zu Pompeji gefundenen Schnallen);[1] sobald er aber breiter wurde, ergab sich allmählich die Notwendigkeit, ein Beschläg anzufügen, an welches die Schnalle im Scharnier eingehängt werden konnte und das eine solide Befestigung mittels mehrerer Nägel am Ledergürtel gestattete. Die Ausbildung dieses

[1] Ich entsinne mich eines einzigen Exemplars darunter, das mit einem einfachen ornamentlosen, sechseckigen Beschläge ausgestattet ist. Freilich erscheint es nicht über alle Zweifel erhaben, daß die im Museo Nazionale zu Neapel befindlichen Schnallen angeblich pompejanischer Herkunft in der Tat samt und sonders aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert stammen. Ich meine darunter nicht die in separater Vitrine ausgelegten Schnallen, von denen schon J. Undset in einem sehr beachtenswerten, von uns noch öfter anzuziehenden Berichte über die Altertümer der Völkerwanderungszeit in Italien (Zeitschrift für Ethnologie 1891, S. 14 ff.) vermutet hat, daß sie der spätrömischen und der Völkerwanderungszeit angehören: auch die für eigentlich pompejanisch geltende Kollektion enthält vielmehr Typen, die noch in den dänischen Moorfunden nicht überraschen würden.

Beschläges, die in die vorkonstantinische Kaiserzeit fällt, scheint sehr langsam vor sich gegangen zu sein.

Die Schnalle Taf. XIV. 6, aus der früheren Kaiserzeit zeigt das Beschläg in einen oberen und unteren Teil zerlegt, wovon der untere, einfach bandförmige, die Funktion der Befestigung der Schnalle am Riemen eigentlich zu erfüllen hatte, aber dabei unsichtbar blieb, während der obere, durchbrochene lediglich die Ansprüche des Kunstwollens befriedigen konnte. Noch an Soldatengrabsteinen der mittleren Kaiserzeit (Lindenschmit, Alterthümer, I. 4, 6; I. 9, 4; I. 11, 6) begegnen große, halbkreisförmige Schnallenringe ohne alle Zutat, also offenbar in das zu einer Schleife zusammengebogene Ende des Gürtelriemens eingehängt; dieselben Denkmäler zeigen aber auch den Gürtel mit einer Reihe viereckiger Beschläge ausgestattet, deren jedes mit getriebenen Buckeln (also noch in Nachwirkung der taktischen Auffassung)[1] verziert erscheint. Nun erkennt man auch die Vorzüge, welche der Keilschnitt für die metallene Gürtelausstattung mit sich brachte: er gestattete die Anbringung großer und starker flächenhafter Beschläge, die beide Funktionen der Befestigung und der künstlerischen Befriedigung in gleicher Weise zu erfüllen vermochten. Wir müssen demnach schon aus Gründen, die uns allein durch die Entwicklungsgeschichte der Tracht an die Hand gegeben werden, zu dem Schlusse gelangen, daß die Keilschnittbronzen erst seit der mittleren römischen Kaiserzeit in Aufnahme gekommen sein können. Dadurch erscheint der Zeitansatz, zu dem wir durch das daran beobachtete Kunstwollen gedrängt werden, vollauf bestätigt. Wir haben nun die Geschichte des Keilschnittes, soweit dies mit den heute zu Gebote stehenden Mitteln möglich ist, des näheren zu verfolgen.

Vor allem empfiehlt sich ein Blick auf die Fundstatistik, weil sie lehrt, daß die Fundstätten fast ausnahmslos mit ehemaligen

[1] In den Grenzgebieten der römischen Reichskultur ist, wie sich im zweiten Teil dieses Werkes des näheren zeigen lassen wird, die taktische Auffassung vereinzelt bis in die spätrömische Zeit in Geltung geblieben.

römischen Niederlassungen zusammenhängen. Um mit Österreich zu beginnen, kennen wir einschlägige Funde aus Enns (Laureacum) in Oberösterreich und dem unfernen Oed in Niederösterreich, ferner aus Wels (Ovilabis) in Oberösterreich, Maxglan bei Salzburg, Aquileia und Salona. In den Ländern der ungarischen Krone besitzt das Museum von Agram einige einschlägige Funde aus Sissek (Siscia); ein anderes pannonisches Fundstück (aus Raab) haben wir in Fig. 80 kennengelernt. Jenseits der Donau haben sich bisher nur drei versprengte Exemplare in Szamos-Ujvár (Banat) gefunden (Hampel, Atlas Taf. 315, unsere Taf. XXII. 9); doch ist auch dieses letztgenannte Gebiet nicht völlig außerhalb der römischen Einflußsphäre gestanden. Dagegen fehlen bis jetzt Fundstücke aus reinem Barbarenlande vollständig. Außerhab unserer Monarchie sind Keilschnittbronzen der vorhin festgestellten typischen Art gefunden in England,[1] Belgien,[2] Frankreich,[3] den Rheinlanden[4] und Italien;[5] ein vereinzeltes Stück im westlichen Peloponnes.[6] Die Fundstätten erstrecken sich sonach fast über das ganze weströmische Reich; auf nachmals oströmischem Boden sind solche bisher nur in den der Adria zugewandten Ortschaften Salona und Olympia festzustellen gewesen. Ferner verdient erwähnt zu werden, daß die anderweitigen Fundsachen, die man zusammen mit den Keilschnittbronzen gehoben hat, niemals auf entschieden nachrömische Zeit hinweisen.[7]

1 Roach Smith, Collectanea antiqua IV. Taf. 42.

2 Annales de la Société archéologique de Namur VI., XIV.

3 Roach Smith a. a. O. Taf. 43 (Fundstücke aus Houdan, Seine et Oise).

4 In allen rheinischen Museen in Fülle vorhanden und vielfach publiziert, so unter anderm von Lindenschmit im Handbuch Taf. VII.

5 J. Undset in der Zeitschrift für Ethnologie 1891, S. 14ff.

6 Ausgrabungen von Olympia IV. Bronzen, Taf. 71, Nr. 1357: eine Riemenzunge, deren Zugehörigkeit zur Klasse der Keilschnittbronzen mit Tierfiguren zuerst B. Salin erkannt und im Månadsblad der Stockholmer Akademie 1894 (Några tidiga former af germanska fornsaker i England S. 11) zur Sprache gebracht hat, trotzdem jene Reproduktion sehr viel zu wünschen übrig läßt, hauptsächlich weil der Zeichner die Vorder- und Hinterbeine der aufgelagerten Tiere nicht als solche erkannt hat.

7 Unter den österreichischen Funden hat bloß derjenige von Maxglan im Salzburger Museum (auf Taf. XVIII vereinigt) eine Anzahl von begleitenden Gegenständen aufzu-

Für das älteste Zeugnis des Keilschnittes haben wir einen zu Chester in England gefundenen Denkstein anzusehen, dessen römische Inschrift aus paläographisch-epigraphischen Gründen dem Anfange des dritten Jahrhunderts zugewiesen werden muß (abgeb. bei Roach Smith, Collectanea antiqua, Part. I., Vol. VI, Taf. VII, no. 2): seine kräftige Gesimsplatte weist auf

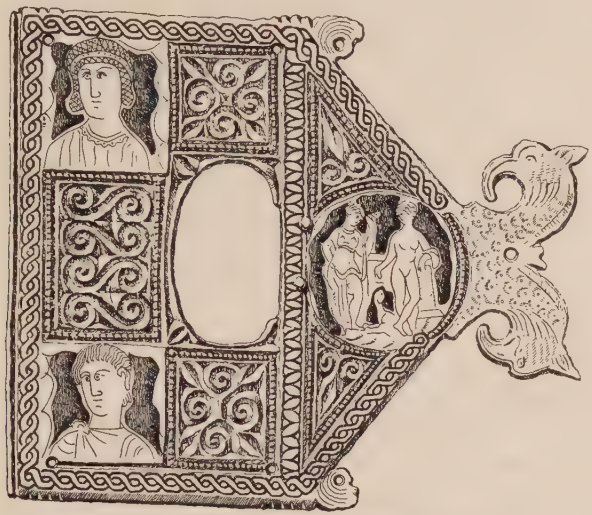


Fig. 86. Rom, Sammlung Castellani. Schnalle.

einer Seite ein Zickzackmuster, auf der andern ein Ornament gleich unseren Taf. XX. 4 und XXI. 3 auf, beide — die Richtigkeit der Abbildung bei Roach Smith vorausgesetzt — unzweifelhaft mit dem Meißel in Keilschnitt ausgeführt. Das älteste datierte

weisen. Es sind dies insbesondere: 1. zwei offene Armringe, mit spitzen Enden anstatt der verdickten der Völkerwanderungszeit; 2. ein silberner Ohrring mit anhängenden konischen Tropfen, von einem Typus, der seit dem zweiten Jahrhundert der Kaiserzeit weit verbreitet war: 3. eine einfache Schnalle, deren Beschlägblech mit eingeschlagenen Kreisen, sowie der ovale, in der Mitte der Stirnseite etwas eingebogene Ring mindestens nichts schlechtweg Unrömisches verraten.

Selbst Lindenschmit der Ältere, der die ganze Klasse für germanisch-barbarischen Ursprunges gehalten hat, fand sich bewogen, von einer von ihm (Alterthümer I. 8, 7) publizierten Keilschnittschnalle anzumerken, daß sie von dem ältesten christlichen Friedhofe nächst der Liebfrauenkirche zu Worms stamme.

Denkmal dieser Technik in Metall stammt ebenfalls noch aus dem dritten Jahrhundert: die Fassung eines Medaillons des Kaisers Tetricus (269—272), abgebildet bei Fröhner, Medaillons de l'empire romain S. 231. Nicht minder in Gold, aber weit flüchtiger ausgeführt sind die Keilschnittfassungen einiger Kaisermedaillons des vierten Jahrhunderts aus dem großen Funde von Szilágy-Somlyó im Wiener kunsthistorischen Staatsmuseum. Ähnlich datierbare Keilschnittarbeiten in Bronze haben sich zwar bisher nicht gefunden;[1] aber figurale Zutaten ermöglichen

1 Dr. Bernhard Salin, Schüler von Montelius und Assistent des Stockholmer Museums, hat in einem Aufsatze, der sich hauptsächlich mit Keilschnittarbeiten beschäftigt (några tidiga former af germanska fornsaker i England, im Månadsblad der Stockholmer Akademie 1894, auch als Separatabdruck erschienen im Jahre 1897) unter anderm von einer Keilschnittbronze berichtet, in deren Gemeinschaft eine Arcadiusmünze gefunden wurde. — Bei dieser Gelegenheit möge ein für allemal das Verhältnis zur Sprache gebracht werden, das der Verfasser dieses Werkes den Münzfunden gegenüber beobachten zu sollen glaubt. Ein bestimmtes Maß von Wichtigkeit ist diesen Funden natürlich nicht abzusprechen; anderseits darf aber auch ihre Bedeutung nicht überschätzt werden, denn es sind schon Fälle vorgekommen, daß die Münzen nicht einmal einen untrüglichen Terminus ante quem non abgegeben haben. Die Forscher, welche den Münzen eine grundlegende Bedeutung für die Datierung einzuräumen geneigt sind, müssen zwingendermaßen zu höheren Zeitansätzen gelangen, als andere, die ihre Datierungskriterien überwiegend aus den entwicklungsgeschichtlichen Wahrnehmungen schöpfen. Die chronologische Bestimmung der nordischen Funde aus der Zeit von Christi Geburt bis auf Karl den Großen, wie sie von Montelius und seiner Schule durchgeführt worden ist, bedeutet vielleicht das schwierigste Stück Arbeit, das die Archäologie bisher überhaupt geleistet hat. Alle zugänglichen Fundnotizen wurden geradezu gesiebt, alle verwertbaren Parallelen zusammengestellt, den unscheinbarsten Nebenumständen Beachtung nicht versagt. Die Resultate dieser mückenseiherischen Arbeit hat Montelius selbst zuletzt niedergelegt in der »Svenska fornminnes föreningens tidskrift«, und zwar in einer Serie von Aufsätzen über den »nordiska jernålderns kronologi«, wovon uns namentlich der im 9. Bande 215 ff. enthaltene über »den romerska äldre jernålderns senare del« und im 10. Bande S. 55 ff. über »folkvandringenstidens förra del« interessieren. Jede künftige Forschung wird mit diesen Aufstellungen zu rechnen haben, deren statistischer Wert schon allein ein unschätzbarer ist. Aber die Zeitstellungen im einzelnen, zu denen Montelius und seine Schüler gelangt sind, dürften sich kaum allgemeine Geltung erringen; für den Norden wie für den Süden scheinen sie vielmehr durchwegs viel zu früh gegriffen. Eine Chronologie, welche dazu führt, den Kragehul-Moorfund mit seinen kunstplanmäßig abgeplatteten und zoomorphisierten Bandverschlingungen in den Anfang des fünften Jahrhunderts zu versetzen, kann angesichts der feststehenden Gesamtentwicklung im großen, im Norden wie im Süden, unmöglich akzeptiert werden. Nichtsdestoweniger ist die skandinavische Forschung heute fast die einzige auf dem uns beschäftigenden Gebiete, deren streng methodisch-geschichtswissenschaftlicher Charakter mit wenigen Ausnahmen frei von ethnographischen Phantasien und Liebhabereien, den Anspruch auf ernste und eingehende Erörterung ihrer Ergebnisse erheben darf.

es wenigstens an einem dieser Denkmäler, seine Zugehörigkeit zur römischen Kunst des vierten Jahrhunderts festzustellen. Es ist dies eine große Schnalle (mit ausgefallenem Ring und Dorn) in der Sammlung Augusto Castellani in Rom, die zweifellos in Italien gefunden und bereits im Jahre 1891 von J. Undset in der Berliner Zeitschrift für Ethnologie publiziert wurde, ohne aber seither die verdiente Berücksichtigung erfahren zu haben, weshalb wir sie hier in einer Originalaufnahme (Fig. 86) neuerdings zur Abbildung bringen.

Wir begegnen da einer ganz ungewöhnlichen Mischung von Techniken. In Niello ist das umrahmende Flechtband und die Reihe schräggestellter Blätter (Halbierung des Musters von Taf. XX. 4 und XXI. 3 im Sinne des unendlichen Rapports) an der Grenze zwischen dem viereckigen und dreieckigen Teile hergestellt. Die beiden Greifenköpfe, in welche die Spitze des Beschläges ausläuft, sind gepunzt. Die eigentlichen Keilschnittflächen mit ihrer geperlten Umrahmung bilden bloß Füllungen zwischen drei figural verzierten Feldern mit gravierten und ehemals vergoldeten Figuren auf silberbelegtem Grunde. Das offenbar heidnische Sujet in dem kreisrunden Felde mit den zwei weiblichen Figuren und dem Hunde dazwischen ist im fünften Jahrhundert ebensowenig mehr zu erwarten als der leichte und sichere Fluß ihrer Umrißlinien. Dagegen verraten die beiden Porträtköpfe — des jungen Mannes und der Frau mit Haarnetz und Diadem — bereits jene Starrheit des Blickes, die sich an den Steinporträten erst in nachkonstantinischer Zeit beobachten läßt. Nach alledem werden wir die Arbeit der Zeit zwischen Konstantin und Theodosius zuzuweisen haben. Selbst Undset hatte sie der spätesten antiken Kunst zugezählt und damit jede Vermutung barbarischen Ursprunges ausdrücklich abgelehnt.

Welchen Ausgang die Keilschnittarbeit in Bronze gefunden hat, veranschaulichen uns erstmals Fundstücke gleich Taf. XXII. 1 und 7. Beide Riemenzungen zeigen eine so weitgehende Identität der Verzierung, daß man sie für die Erzeugnisse einer und

derselben Fabrik halten möchte, was mit Rücksicht auf die auch sonst nachgewiesenen Beziehungen zwischen den Fundstätten beider Stücke (Salona und Sissek) viele Wahrscheinlichkeit für sich hat; jedoch ist Nr. 1 in der Entwicklung noch um eine Nuance vorgeschrittener. Die Neuerung besteht darin, daß die Berge sich abflachen und verbreitern, während die Täler ihre lineare Sohle behalten und nur noch schmäler und spaltenhafter werden: also abermals eine bedingte Rückkehr zum Taktischen, neben grundsätzlichem Festhalten an der optischen Auffassung.

Noch deutlicher tritt dieses Resultat an dem Beschlägstücke Taf. XXII. 2 entgegen, das nebst einer silbernen Schnalle mit Granateneinlage in der Dornwurzel — einer zweifellos römischen Arbeit — und einer verrosteten massiven Eisenschnalle zu Wels gefunden worden ist. Am nächsten dem Keilschnitt erscheinen die beiden Muster der Bordüre: an den Schmalseiten Zickzack, an den Langseiten halbierte Rosetten im Sinne des unendlichen Rapportes. Das Innenfeld ist mit geometrisch-linearen Mustern in drei Streifen ausgefüllt, von denen namentlich die reziproken Gammafiguren einem koloristischen, motivfeindlichen Kunstwollen auf das genaueste entsprechen, weshalb wir ihnen auch namentlich an den spätrömischen Textilfunden aus Ägypten überaus häufig begegnen. Die technische Ausführung aber zeigt ganz flach gewölbte Bänder, die durch feine lineare Grundfurchen getrennt sind. Dank der gleichmäßigen Breite der erhabenen Teile des Ornamentes tritt hier die veränderte Kunstabsicht noch deutlicher zutage als an den vorher genannten Riemenzungen. Der Zeitpunkt freilich, wann diese Auflösung des Keilschnittes eingetreten ist, entzieht sich dermalen noch einer genaueren Bestimmung.

Im zweiten Teile dieses Werkes werden wir Nachfolger des Keilschnittes kennen lernen, die frühestens dem sechsten Jahrhundert zugeschrieben werden müssen. Überhaupt entspricht der Keilschnitt in der Fassung, in der ihn Fig. 80 zeigt, eher dem mittelrömischen als dem spätrömischen Kunstwollen. Man

wird daher kaum fehlgehen, wenn man den Umschwung in die Zeit zwischen 450 und 550 n. Chr. versetzt.

Die Uniformität der Verzierungen, die uns an den Keilschnittbronzen der entlegensten Fundstätten (von England bis Italien, von Frankreich bis zum Balkan) begegnet, läßt auf eine fabriksmäßige Massenproduktion in Staatsanstalten schließen, die den Bedarf der Soldaten und Beamten in den Provinzen zu decken hatten. Ob wir aber diese Fabriken im Osten oder im Westen des Reiches zu suchen haben, läßt sich heute noch nicht sicher ausmachen. Der Umstand, daß die bisher konstatierten Fundstätten fast durchwegs auf weströmischem Reichsboden liegen, ließe sich wohl zugunsten weströmischer Entstehung der Fundstücke deuten. Es ist aber anderseits zu bedenken, daß der Boden des ehemals römischen Orients bisher auf ähnliche Kunstware hin überhaupt noch nicht untersucht worden ist. Sind ja doch selbst in Italien die sogenannten völkerwanderungszeitlichen Denkmäler bis vor kurzem so gut wie unbeachtet geblieben; seitdem aber die Aufmerksamkeit darauf gelenkt worden ist, folgen die großen Entdeckungen Schlag auf Schlag, und erweist sich dieses ehemals klassische Land als die reichste Fundstätte »barbarischer« Kunst in Europa. Wer kann dafür bürgen, daß man die gleiche Erfahrung nicht auch im Oriente machen wird, sobald erst die entsprechenden äußeren Bedingungen für eine Hinwegräumung des anderthalb Jahrtausend alten Schuttes vorhanden sein werden?

Es läßt sich übrigens schon heute der direkte Nachweis führen, daß die eigentümliche Kunstweise des Keilschnittes den Oströmern nicht unbekannt geblieben ist. Die Zeugnisse dafür sind zwar nicht Metallgegenstände, sondern Holzschnitzereien. Fig. 87 gibt die geschnitzte Holzleiste aus einer koptischen Kirche in Alt-Kairo wieder. Die Technik ist die typische des Keilschnittes. Das Ornament weist eine intermittierende Wellenranke auf, mit einer umschriebenen Palmette in der Mitte, je einer gesprengten Palmette zu den Seiten, durch rollende Ranken in

Fig. 87. Holzleiste aus einer koptischen Kirche in Alt-Kairo.

kontrastierenden Kurven untereinander verbunden; an den Enden bildet je eine halbe Palmette des mittleren Typus den Abschluß und markiert damit den unendlichen Rapport. Die Umbildung der griechischen Ranke zur Arabeske erscheint hier unmittelbar evident; auch die wohlbegründete Verwandtschaft mit dem »Trompetenmuster« der durchbrochenen Arbeiten der früheren Kaiserzeit wird niemandem entgehen.

Eine bestimmte Datierung dafür zu geben ist allerdings dermalen nicht möglich; gewiß ist nur, daß die Arbeit nicht vor dem fünften und nicht nach dem neunten Jahrhundert entstanden sein kann. Aller Wahrscheinlichkeit nach fällt sie somit in spätere Zeit als die oben beschriebenen Keilschnittbronzen. Das kann uns nicht wundernehmen, denn der koloristische Stil, dessen beredtester Repräsentant der Keilschnitt gewesen ist, hat eben im oströmischen Reiche weit länger gedauert als im Westen, und im sarazenischen Orient herrscht er bis zum heutigen Tage. Die moderne orientalische Kunst ist ja die unmittelbare Erbin derjenigen der späteren römischen Kaiserzeit, mit der sie die wesentlichen Grundzüge des Kolorismus in der Ebene (nicht im Raume) und der Gleichgültigkeit gegenüber dem »Motiv« und insbesondere gegenüber der lebendig gegliederten und bewegten Figur gemein hat.

Auch dieser oströmische Keilschnitt hat übrigens seine Verbreiterung des erhabenen Motivs und Verschmälerung des

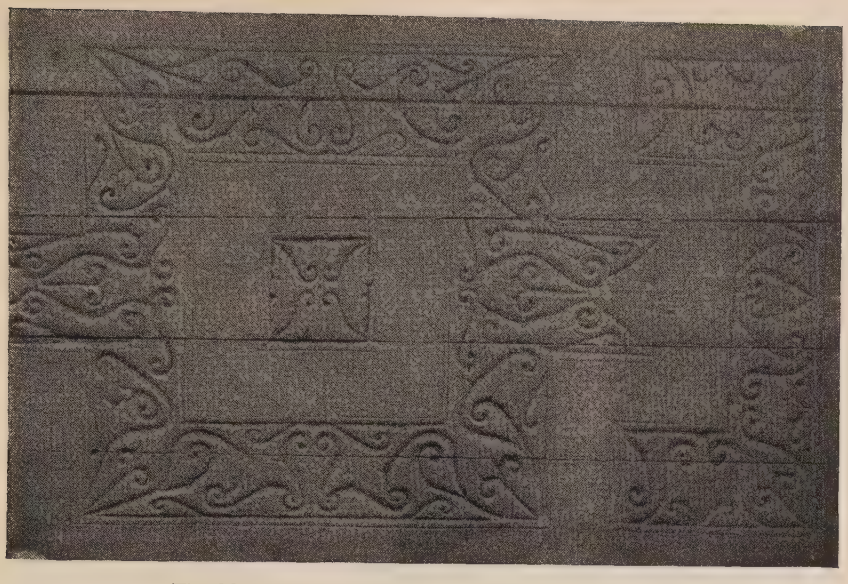


Fig. 88. Kairo, Moschee Ibn Tulun. Stuckverzierung.

Grundes dazwischen bis auf die ideale Linienbreite erfahren Wohldatierte Zeugnisse dieses Prozesses bieten die Stuckornamente der Moschee Ibn Tulun zu Kairo, deren Grundwichtigkeit für die Erkenntnis der Entwicklung der sarazenischen Kunst ich wiederholt bei früheren Anlässen (Altorientalische Teppiche S. 152 ff., Stilfragen S. 303 ff. u. a. a. O.) nachdrücklichst betont habe; allerdings, ohne daß bisher seitens der Geschichtsschreiber der »byzantinischen« Kunst davon Notiz genommen worden wäre. Fig. 88 gibt einen Teil der Stuckverzierung eines Torweges in der Moschee wieder.

Wer die Entwicklung der Palmetten-Ranken-Ornamentik seit den Durchbrucharbeiten der früheren Kaiserzeit aufmerksam verfolgt hat, erkennt hier unschwer die Halbpalmetten mit Voluten am Ansatz und mit ungegliedertem Fächer. Die vertieften Umrißlinien der einzelnen Halbpalmetten bilden zugleich die Umrißlinien für die benachbarten Halbpalmetten, und wo noch

ein überflüssiger Raum übrig blieb, der sich nicht mehr zu Halbpalmetten verarbeiten ließ, dort wurde ein großes stilisiertes Blumenmotiv von konventioneller Form eingeschoben, um nur jeden über Linienbreite hinausgehenden Flachgrund zu vermeiden.

Der unkundige Betrachter wird übrigens beim ersten Anblicke geneigt sein, die linearen Furchen für das Muster, das Ganze somit für eine Gravierarbeit zu halten. In Wirklichkeit ist es die gleiche Arbeit wie am Welser Bronzebeschläg Taf. XXII. 2, unter bloßer Ersetzung des dortigen geometrischen Musters von gleichmäßiger Breite durch ein vegetabilisches von wechselnder Breite. Es gehört eben zum wesentlichen der Kunstabsicht, die sowohl das Welser Beschläg als die Stuccos von Ibn Tulun hervorgebracht hat, daß sie den Beschauer in Zweifel läßt, wo er das Muster und wo den Grund zu suchen habe, und daß sie ihn dadurch zwingt, vom Muster abzusehen und nur das Ganze in seinem rhythmischen farbigen Wechsel von Hell und Dunkel ins Auge zu fassen.

Die Technik des Keilschnittes hat sich für die Verzierung von Holzflächen als Kerbschnitt im Norden und Süden Europas in der Volkskunst bis zum heutigen Tag erhalten. Das hat man in der Zeit schrankenloser Herrschaft des Kunstmaterialismus zum willkommenen Anlasse genommen, um den Keilschnitt in Bronze als bloße Übertragung vom Holz auf das Metall zu erklären, worin man sich natürlich durch die früher beliebte Zuweisung der Keilschnittbronzen an barbarischen Ursprung wesentlich unterstützt fühlte.

So hat Lindenschmit frühzeitig (im I. Band der Alterthümer, Heft 8, Taf. 7) in den Keilschnittornamenten jener auf S. 304, Note 7, erwähnten Wormser Schnalle »den Charakter der altheimischen Holzskulptur« entdeckt. Indem Jakob v. Falke sich ihm anschloß und in seiner Geschichte des deutschen Kunstgewerbes die »germanische« Metalltechnik schlechtweg von der altgermanischen Holztechnik ableitete, lieh er nur der

Überzeugung der meisten, wo nicht aller seiner Berufsgenossen und vollends aller Laien in deutschen Landen bündigen Ausdruck.[1]

War schon der Augenschein dieser Annahme günstig, so schien vollends jeder Zweifel unmöglich, nachdem man monumentale Beweisstücke dafür in den sogenannten Totenschuhen (Fig. 89) aus einem Sarge (Totenbaum) der alemannischen Gräber am Lupfen bei Oberflacht gefunden zu haben vermeinte (Lindenschmit, Alterthümer II. 7, 5).

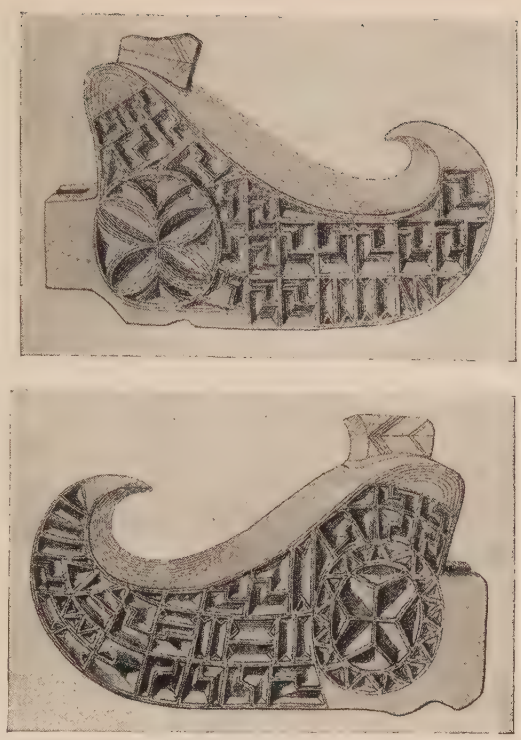


Fig. 89. Stuttgart, Museum. Zwei Vogelköpfe aus Holz (sog. Totenschuhe) aus den Gräbern von Oberflacht.

Diese sogenannten Totenschuhe, die in Wirklichkeit krummschnäbelige Vogelköpfe[2] vorstellen und die Bekrönung eines pfahlartigen Gegenstandes gebildet haben müssen, zeigen nun allerdings in Technik und Ornament (den aus der Durchschneidung von Kreisen entstandenen Rosetten in unendlichem Rapport, wie Taf. XX. 4 und XXI. 3, ferner den Gammafiguren

1 Von nichtdeutschen Forschern sind insbesondere O. Montelius und B. Salin zugunsten der Vorbildlichkeit der Kerbschnitzerei für die »frühgermanische« Metallornamentik eingetreten (vergl. weiter unten).

2 Fig. 89 wäre sonach umzukehren; aus Rücksicht auf die Schattierung mußte aber die verkehrte Stellung aus der Originalabbildung a. a. O. unverändert hier herübergenommen werden.

von Taf. XXII. 2) die engste Verwandtschaft mit den Keilschnittbronzen. Aber schon die Disposition dieser uns von römischen Werken her bekannten Muster ist eine auffallend untektonische und disproportionale; sie erinnert an Silbersachen mit Keilschnittverzierungen aus nordgermanischen Funden, die sich uns bei ihrer eingehenden Besprechung im zweiten Teile dieses Werkes ebenfalls als Nachahmungen der mittelländischen Keilschnittbronzen ergeben werden. Das Entscheidende ist aber, daß die Gräber, in denen diese Kerbschnitzereien gefunden wurden, erst aus beginnender karolingischer Zeit stammen, was auch von Lindenschmit zugegeben worden ist. Diese Objekte können somit nicht die Vorstufe der römischen Keilschnittbronzen gebildet haben. Anstatt sie aber als das, was sie in der Tat sind, das heißt als Übergangsglieder vom römischen Keilschnitt zum modernen Kerbschnitt aufzufassen, hat man darin die Beweise einer in unvordenkliche Zeiten zurückreichenden altgermanischen Volkskunst erblicken wollen. Heute möchte es doch an der Zeit sein, sich einzugestehen, daß auch die Volkskünste irgendeinmal »Modekünste« gewesen sind, die (allerdings aus tieferen Gründen und keineswegs aus Zufall) im Gebrauche des konservativen Landvolkes stecken geblieben sind. Wie tiefe Wurzeln gerade die spätrömische Kunst bei den germanischen und slawischen Völkern (von den orientalischen zu schweigen) geschlagen hat, wird uns heute täglich mehr verständlich.

Daß man nun trotz der offenkundigen Priorität der Metallsachen vor den kerbgeschnitzten »Totenschuhen« dennoch in den letzteren die Vorbilder für die ersteren erblicken wollte, läßt sich bloß aus dem herrschenden Vorurteil erklären, die Holzschnitzerei als »altgermanische« Kunst könne ihren Charakter seit unvordenklicher Zeit nicht geändert haben und müsse genau so wie im achten bis neunten Jahrhundert n. Chr. auch schon während der römischen Kaiserzeit ausgesehen haben. Man hat hiebei vor allem übersehen, daß man zwei Dinge miteinander vermengte, die miteinander keineswegs unauflöslich verbunden

sind: Stil und Technik. Daß ein Stil, wie er uns auf der Schnalle Fig. 80 entgegentrat, nicht von Barbaren erfunden worden sein konnte, hätte man bei vorurteilsloser Prüfung längst einsehen müssen. Anders verhält es sich mit der Technik: die Kenntnis des Kerbschnittes den Germanen abzusprechen, läge an sich keine Veranlassung vor. Es fehlt auch nicht ganz an Funden, die seine Kenntnis wenigstens bei den Nordgermanen beweisen —, Funden, die ein respektableres Alter für sich beanspruchen dürfen als die Totenschuhe von Oberflacht. Der nasse Moorboden Dänemarks hat uns eine Anzahl Proben wirklich altgermanischer Holzschnitzerei bewahrt, die mit Sicherheit in die vorjustinianische Zeit datiert werden dürfen.

Fig. 90. Kopenhagen, Museum. Vimosefund. Schöpfkelle aus Holz.

Aus dem Vimosefund stammt eine hölzerne Schöpfkelle mit langem Stiel (Fig. 90),[1] der mit eingeschnittenen Dreiecken verziert ist; diese bilden aber kein zusammenhängendes koloristisches Flächenmuster von Bergen und Tälern, sondern sind isoliert angebracht und dienen bloß in einer naiv-tektonischen Weise zur Garnierung der Ränder; an der angesetzten Scheibe treten sie in ähnlicher Funktion zu einer Rosette zusammen. Nicht wesentlich verschieden sind die Kerbschnittornamente auf einigen Fundsachen von Vallstenarum auf der Insel Gotland.[2] Und selbst diese Zeugnisse eines Kerbschnittes, dem gerade das charakteristische Merkmal des römischen Bronzekeilschnittes — die absolute koloristische Flächenbedeckung — fehlt, sind auf keinen

1 Engelhardt Vimosefund, Taf. 16, 1; der Fund ist jetzt im Museum zu Kopenhagen.

2 Bernhard Salin, De nordiska Guldbrakteaterna, in der Antiquarisk tidskrift för Sverige XIV. 2, S. 60, Fig. 75; der Fund im Statens Historiska Museum in Stockholm.

Fall vor Konstantin entstanden und somit mindestens um ein Jahrhundert jünger als die ältesten bekannten römischen Arbeiten im Keilschnitt.

Die gleichen Gründe, welche gegen die Vorbildlichkeit des nordischen Kerbschnittes in Holz sprechen, sind nur in noch verstärktem Maße gegen die Vorbildlichkeit des heute im europäischen Südosten, namentlich in Griechenland heimischen Kerbschnittes ins Feld zu führen. Die ganze Volkskunst im Osten des Mittelmeeres steht heute in mehr oder minder engem Zusammenhange mit der sarazenischen Kunst (Goldstickereien, Tauschierung, Niellierung, Intarsia usw.). Dies allein verkündet schon den koloristischen Grundzug alles modernen südosteuropäischen Kunstwollens, und damit ist auch die Beliebtheit des Kerbschnittes erklärt. Es fehlt aber auch an jedem Schatten eines Beweises, daß die Griechen schon vor der römischen Kaiserzeit in ihrer Volkskunst den Kerbschnitt geübt, ja daß sie überhaupt in den letzten vier bis fünf Jahrhunderten vor Christi Geburt eine von der Modekunst wesentlich verschiedene Volkskunst gehabt hätten. Wir werden vielmehr auch im ostmittelländischen Kerbschnitte von heute den Epigonen des spätrömischen Keilschnittes zu erkennen haben, dessen Überleben bis auf unsere Tage im Süden übrigens angesichts des Gesamtcharakters der byzantinischen und orientalischen Kunst weit weniger Auffallendes an sich trägt als die Existenz des Kerbschnittes in der nordischen Volkskunst.

Das sind aber sämtlich nur äußere Momente, die gegen eine Entstehung des Keilschnittes im Wege einer Nachahmung des Kerbschnittes in Holz sprechen. Worauf es hiebei im letzten Grund ankommt, ist die Einsicht, daß mit einer solchen Hypothese der mechanischen Ableitung überhaupt nichts erklärt ist. Das Entscheidende wird immer in der Antwort auf die Frage liegen: warum man just diese bestimmte Kunsttechnik nachgeahmt hat? Warum gerade sie und keine andere Gefallen gefunden hat? Ist aber einmal die Frage so gestellt, so kommt wenig

darauf an, ob die gewählte Technik von auswärts entlehnt oder selbständig erfunden worden ist.

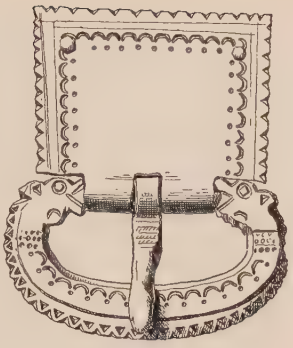


Fig. 91. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Gepunzte Bronzeschnalle.

Der äußeren Form nach steht zu den Keilschnittbronzen eine andere Gruppe von Schnallen in naher Verwandtschaft, deren Verzierung hauptsächlich mittels Punzen (auch des Tremolierstiches) hergestellt ist. Fig. 91 zeigt dieselbe viereckige Gestalt der Beschläge und die gleichen Raubtierköpfe als Halter der Scharnierachse, die wir an den Keilschnittbronzen kennengelernt haben. Die Lippe des Schnallenringes ist sogar mit eingekerbten Dreiecken in reziproker Doppelreihe gemustert, worin sich gewissermaßen ein technischer Zusammenhang mit dem Keilschnitt offenbart. Aber das Beschläg ist nur an den Rändern in ähnlicher Weise mittels dreieckiger Einkerbungen ausgezackt; seine Innenfläche zeigt ein Bordürenmuster aus gereihten Punkten und Halbkreisen und einigen geraden Linien, während die Mitte ganz frei bleibt. Das bedeutet eine tektonische Trennung zwischen Innenfeld und Bordüre und somit ein Rückstreben vom schrankenlosen Kolorismus zu einer taktischeren Auffassung. Das Kunstmittel jedoch, das hiebei zur Anwendung gelangt ist — die Punzierung — ist ein koloristisches. Es offenbart sich darin dieselbe spätrömische Weise, die den Reliefgrund scheinbar wieder hergestellt, aber das Relief selbst möglich flach und unkörperlich gehalten hat. Auch die ebenen Tierköpfe weisen auf Entstehung in einem vorgerückten Stadium der römischen Stilentwicklung. Krummflächige Tierköpfe wie in Fig. 92

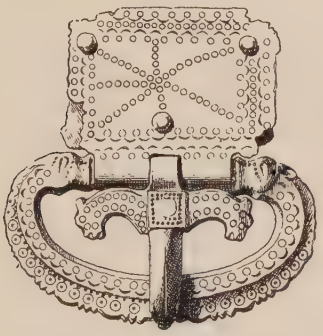


Fig. 92. Aquileia, Staatsmuseum. Gepunzte Bronzeschnalle.

Fig. 93. Bonn, Museum. Gürtelbeschläg aus Bronze.

kommen in dieser Gruppe höchst selten (und zwar nur in Aquileia, nicht am Rhein) vor und erreichen niemals die taktische Modellierung der Köpfe von Fig. 80. Das Beschläg von Fig. 92 zeigt zwar auch das Innenfeld mit gepunzten Ornamenten verziert, aber in einer konzentrischen, das ist nicht minder tektonischen Komposition. Die flüchtige und sorglose Art, in welcher die Einzelornamente in Reihen gebracht erscheinen, ist ebenfalls ein sprechendes Zeugnis dafür, daß man fortdauernd im Kunstwerk in erster Linie optischen Reiz und erst in zweiter Linie taktische Ordnung suchte. Die gleiche Skizzenhaftigkeit gelangt in nur noch höherem Maß an den wenigen gleichzeitigen Beschlägen zutage, die wie Fig. 93 (aus vergoldeter Bronze) mit gravierten menschlichen Figuren verziert waren. Charakteristisch ist ferner für die Schnallen dieser Gruppe die zunehmende Massigkeit des Dorns; hie und da wurde er verdoppelt, ein andermal (Fig. 92) mit »Flügeln« versehen, die in stilisierte ebene Tierköpfe ausliefen. Aber einen ausgesprochenen Tierkopf an der Spitze des Dorns habe ich auch in dieser Gruppe bisher niemals aufzufinden vermocht; es ist immer nur bei einer reinen Profilierung ohne alle organische Nebenbedeutung verblieben. Müssen wir die Entstehung und Ausbildung dieser ganzen Gruppe in eine ausgesprochen spätrömische Zeit versetzen, so gibt es darunter einzelne Exemplare, die man sogar vor dem Jahre 500 entstanden zu denken zögern möchte. So zeigt Taf. XXI. 2 in den vier Ecken des Beschläges (neben den unvermittelt hingesetzten Köpfen der Befestigungsnägel und somit nicht zu dem klassischen Zweck, um diese mit der Beschlägfläche zu verbinden) erhaben aufgesetzte mugelige Steine in massiven Fassungen. Das ist eine halbtaktische Dekorationsweise, die wir erst vom sechsten Jahrhundert an auf Denkmälern barbarischer Hinterlassenschaft, aber mittelländischer Entstehung, die wir im zweiten Teile kennen lernen werden,

in stärkerem Gebrauch antreffen. Eine Vorstufe hiefür bildet die Verzierung der Fläche mit eingeschlagenen konzentrischen Kreisen, die untereinander in Wülsten und Kehlen modelliert sind: so an der Schnalle Taf. XXI. 1, an den Beschlägen Fig. 94, dann in Verbindung mit gepunzten Ornamenten und mit gerippten Einfassungen der konzentrischen Kreise, wodurch diese geradezu als Buckel in taktischer Auffassung erscheinen, an dem Beschläge Fig. 95.

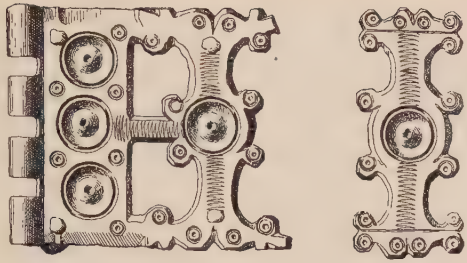


Fig. 94. Spalato, Staatsmuseum. Zwei Gürtelbeschläge aus Bronze.

Eine andere Gruppe von Schnallen, die sich nicht minder als spätrömische Fortsetzung des mittelrömischen Typus der Keilschnittschnallen darstellt, hat seine Fundstätten hauptsächlich in Frankreich und in den Rheinlanden; von österreichisch-ungarischen Sammlungen besitzt allein das Museum von Budapest ein Exemplar (Taf. XXII. 5), ohne daß aber sein Fundort genau bekannt wäre. Das Beschläg ist hier mit einer Silberplatte belegt und mit zwei niellierten Löwen in Wappenstilkomposition verziert; nicht allein die Wahl dieser Tierspezies, sondern auch die Kopfwendung nach rückwärts (im Gegensatze zur Richtung des Laufes) beweist das Herkommen aus der mittelländischen Kunst. Besonders reich und üppig ist der Dorn ausgestattet mit viereckiger Schildplatte, zwei marinen Monstren (mit tierkopfendigem Schweif) als Flügeln und sehr breiter

Fig. 95. Bonn, Museum. Gürtelbeschläg aus Bronze.

Spitze, die hier zweifellos (was auf der Reproduktion auf Taf. XXII. 5 nicht hinreichend klar ersichtlich ist) zu einem Tierkopf verarbeitet erscheint; auch sonst ist der Dorn in einer früher unerhörten Weise mit Schraffierungen und gravierten Flechtbändern bedeckt. Keilschnitt fehlt an diesem Exemplar vollständig; seine Verwandtschaft mit den Keilschnittschnallen beruht daher lediglich auf der allgemeinen Formgebung und den Raubtierköpfen an der Scharnierachse. Hingegen zeigen die übrigen Schnallen, die zu dieser Gruppe zu zählen sind, ausnahmslos eine Vereinigung von Keilschnitt und Niello.[1] Der Schnallendorn endigt immer in einen ausgesprochenen Tierkopf.

Die Gruppe gewinnt dadurch ein besonderes Interesse, daß die ihr eigentümliche Vereinigung von Keilschnitt und Niello sowie die Vorliebe für Tiermotive um ihrer selbst willen (nicht wegen bestimmter formsprachlicher Zwecke wie an den Keilschnittbronzen) auch auf die nachweislich von den germanischen Barbarenvölkern zwischen Justinian und Karl dem Großen getragenen Schmucksachen übergegangen ist. Lindenschmit und andere haben darum diese Arbeiten schlankweg für »fränkisch«, das heißt von Barbarenhänden entstanden erklärt; eine innere Notwendigkeit hiefür existiert gewiß nicht, weil sich die Arbeiten im allgemeinen ganz gut der uns auch von anderer, zweifellos nichtbarbarischer Seite her bekannt gewordenen Entwicklung der spätrömischen Kunst einfügen lassen. Äußere Gründe sprechen aber ganz entschieden gegen die Möglichkeit einer solchen barbarischen Metallkunst im fünften Jahrhundert und bis in die Zeit Justinians: die ehemaligen Mietsoldatenvölker der römischen Kaiser hatten vollauf zu tun, um bei ihrer relativ geringen Kopfzahl ihr Regiment in den eroberten Ländern zu befestigen; das kleinliche und peinliche Sticheln und Löten überließen sie wohl

1 So ein Fundstück aus Sedan im Museum zu St. Germain en Laye, publiziert von Sven Söderberg in der Antiquarisk tidskrift XI, Om djurornamentiken under Folkvandringstiden S. 74, Fig. 30; ein anderer aus Misery in der Picardie, bei Rigollot, Recherches historiques sur les peuples, qui envahirent les Gaules au Vme siècle pl. X, XI; zwei rheinische bei Lindenschmit, Alterthümer II. 6, 6, Nr. 6, und IV. 12, 1.

gerne ihren kundigen romanischen Untertanen. Nur bei den in ihren althergebrachten Sitzen verbliebenen Nordgermanen waren die äußeren Bedingungen für eine metallkünstlerische Tätigkeit in jener Zeit vorhanden; die Frage, ob sie dieselben auch ausgenützt haben, wird uns im zweiten Teile dieses Werkes beschäftigen.

Im Anhange zum Keilschnitt in Bronze sei einer Kunstgattung Erwähnung getan, die zwar weder Metall als Rohstoff verwendet hat, noch ihren Dekorationsmotiven nach mit dem Keilschnitt zusammenhängt, aber gleich diesem auf breiter Gravierung in der Ebene beruht und zugleich zu den verbreitetsten und bezeichnendsten Kunstübungen insbesondere des vierten Jahrhunderts gezählt zu haben scheint. Es sind die gravierten und geschnittenen Gläser mit Hohlschliff gemeint. In großer Anzahl sind sie in Köln[1] gefunden und schon das zahlreiche Vorkommen von figuralen Szenen christlichen Inhalts unter ihren Dekorationsmotiven bezeugt ihre nachkonstantinische Herkunft. Die der Zeit entsprechende optisch-skizzenhafte Stilweise, die zum Teil[2] an modernste impressionistische Kreidezeichnungen erinnert, läßt in ihrer widerspruchsvollen Verbindung mit den harten Konturen diese geschliffenen Figuren dem modernen Geschmacke besonders roh erscheinen, und diese rheinischen Funde würden zweifelsohne für barbarische Arbeiten erklärt worden sein, wenn sie sich nicht auch in Rom[3] in großer Anzahl gefunden hätten. Dagegen haben sich die Donauländer auffallend steril an ein-

1 Zuletzt hat darüber der Direktor des Suermondtmuseums zu Aachen, Dr. Anton Kisa, der vortrefflichste Kenner der rheinisch-antiken Gläser, gehandelt in seiner Publikation »Über die antiken Gläser der Frau Maria vom Rath«. S. 70 ff. Taf. XIX—XXII.

2 Vergl. Kisa, a. a. O., Taf. XIX und XX.

3 Auch unter den stadtrömischen Fundstücken befinden sich zahlreiche mit Darstellungen christlichen Inhaltes; die Museen des Vatikans und des Campo Santo teutonico in Rom besitzen ihrer eine große Anzahl. Desgleichen die kapitolinische Sammlung im Konservatorenpalast, wo auch die Fragmente einer Schale mit den Figuren Diokletians und seiner Mitregenten (auf Grund der Inschrift Seberus) publiziert im Bulletino communale 1882, 180 ff., Taf. XX, aufliegen; letztere sind namentlich durch die Datierung (gewöhnlich auf die Vicennalien im Jahre 303 n. Chr. bezogen) von Wichtigkeit.

schlägigen Funden erwiesen; die zwei Fragmente einer in der gedachten Weise bearbeiteten großen und flachen Glasschale, die wir in Taf. XXIII. 1, 2, wiedergeben, sind stadtrömische Fundstücke und stammen aus Villa Nunziatella.

Die ikonographische Deutung der darauf enthaltenen Reste figürlicher Darstellungen unterliegt schon der unvollkommenen Erhaltung halber Schwierigkeiten; sie fordert daher eine eingehendere Erörterung, als ihr im Rahmen dieses Werkes zugebilligt werden darf, und wird dieselbe von zuständiger Seite an anderer Stelle finden. Beide Fragmente gehören in der Weise zusammen, daß die sitzende Figur, von der wir auf Nummer 1 den Rumpf mit der auf den Thronsitz aufgestemmten rechten Hand sehen, sich in Nummer 2 mit den Beinen fortsetzt.[1] Eine Anzahl von Figuren solcher Größe scheint das Zentrum der Schale radiant umgeben zu haben; und dazwischen waren offenbar kleine Szenen figürlichen Inhalts verteilt. In Nummer 1 sehen wir in dieser Funktion links die Figur eines nackten geflügelten Eros, bis auf den (vermutlich zurückgewandten) Kopf fast vollständig erhalten, nach links gekehrt, auf das rechte Knie niedergelassen und die gefalteten Hände auf das linke Knie gestützt, wobei die scheinbar unbehilfliche Enfacestellung der rechten Schulter eine verbreitete Stileigentümlichkeit der beginnenden

1 Das Mißverhältnis in den Dimensionen der Hand und der Füße ist so groß, daß ich anfänglich die beiden Fragmente als zu zwei verschiedenen Figuren gehörig betrachtete, bis Benndorf meine Bedenken zerstreute. Da alle übrigen Merkmale zugunsten der Zusammengehörigkeit sprechen, müssen wir das erwähnte Mißverhältnis auf Rechnung der (hier allerdings besonders extrem ausgearteten) spätrömischen Vernachlässigung der Proportionen setzen. Hienach ist (außer dem Kopfe) der mittlere Teil der Figur (ein Teil der Oberschenkel, des Unterleibs und die vermutlich erhobene linke Hand, deren herabfallender Ärmel auf Nummer 2 noch sichtbar ist) hinweggebrochen. Die vollständig gewandete Figur sitzt mit dem Oberkörper en face, mit den Beinen nach rechts gekehrt, auf einem Thronstuhle mit hoher quadrierter Rücklehne, der mit zwei Reihen geflügelter Eroten unter Arkaden, en face mit ausgebreiteten Armen und Flügeln dastehend und träubchenförmige Blumen in den Händen haltend, verziert ist, und auf zwei adossierten Löwen ruht (wofür die Silberschüssel mit dem Sassanidenkönig, beim Grafen Stroganoff in Rom, publiziert von Riegl. Ein orientalischer Teppich des dreizehnten Jahrhunderts, Berlin 1896, zu vergleichen ist). Benndorf ist hingegen der Meinung, daß möglicherweise drei Arkadenreihen und drei Löwen vorhanden waren, die nebst einem unsichtbaren vierten den Thron perspektivisch umgeben sollten.

spätrömischen Kunst (S. 145 f.) in Erinnerung ruft. In Nummer 2 gewahrt man rechts eine Syrinx von einem Stab (nach Benndorf von einer gebogenen Flöte) gekreuzt und daneben Fuß und unteren Gewandsaum einer nach links schreitenden menschlichen Figur.[1]

Muß die ikonographische Deutung der Figuren vorläufig eine offene Frage bleiben, so kann über die künstlerische Absicht, die der Arbeit zugrunde lag, kein Zweifel aufkommen. Im Hohlschliff oder Intaglio, der nichts anderes ist als ein negatives Relief, hat das Kunstwollen des Altertums im Gegensatze zum modernen seinen eigentümlichsten Ausdruck gefunden; wir begegnen ihm daher in allen Phasen der Antike von der altorientalischen bis zur spätrömischen. Der Entwicklungsgang ist natürlich demjenigen des positiven Reliefs, den wir in seinen allgemeinen Zügen im Kapitel über die Skulptur kennengelernt haben, vollständig parallel gegangen. Die Figuren unserer Schalenfragmente zeigen genau das gleiche Flachrelief wie der Florentiner Silberschild des Aspar vom Jahre 434 n. Chr., nur in Hohlschliff ausgeführt. Was aber daran die Schlußphase der antiken Kunst ganz ausschließend charakterisiert, ist die Verwendung des Glases als Rohmaterial. Die älteste Antike hatte hiefür den stumpfen Ton verwendet; dann kamen Steine an die Reihe, die anfänglich von opaker Färbung, allmählich eine transparentere annahmen, bis endlich die seit Konstantin begehrte wässerige und verschwommene Modellierung innerhalb der harten Konturen ihren adäquatesten Ausdruck im Glase gefunden hat.

Die Granateneinlage in Gold.

Das Wesen dieser Technik und der ihr zugrunde liegenden Kunstabsicht mag uns die Schnalle von Apahida im siebenbürgischen Landesmuseum zu Klausenburg (Taf. I. 7; Fig. 96—98)

1 Benndorf vermutet in der thronenden Figur Aphrodite und wird darin unter anderem auch durch den Eros daneben bestärkt. Die Ausstattung des Thrones mit mehreren Reihen von Bildwerken erinnert ihn an den Thron des olympischen Zeus.

veranschaulichen, die zusammen mit der von uns in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts datierten Fibel (mit durchbrochenem Fuß) Taf. XVI. 1—3, gefunden wurde und ungefähr der gleichen Entstehungszeit wie diese entstammen dürfte.

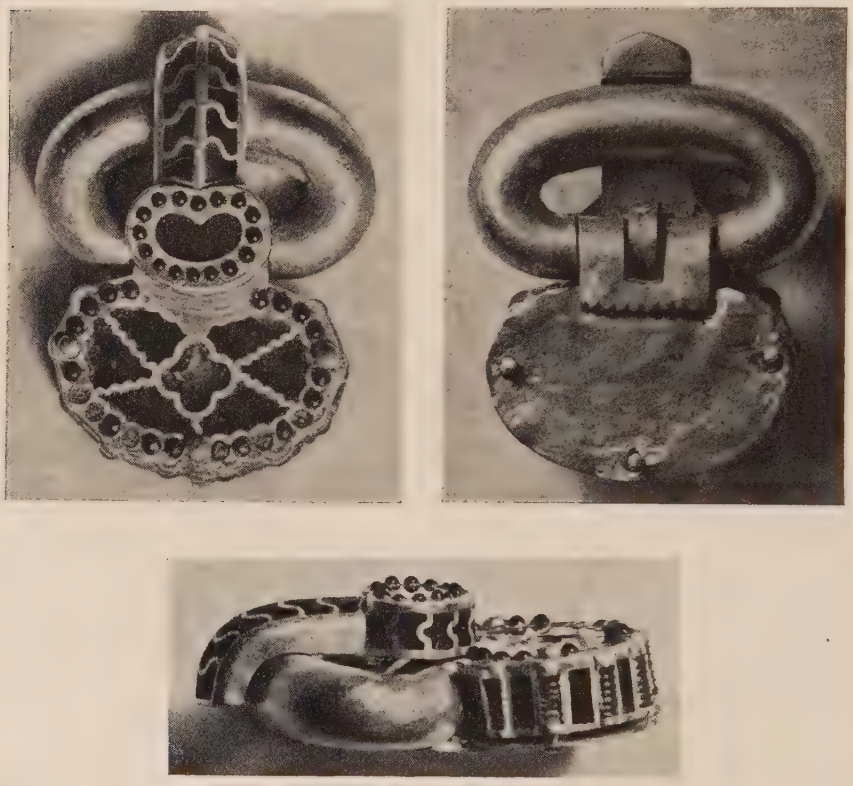


Fig. 96, 97 und 98. Klausenburg, Museum. Schnalle von Apahida. Obersicht, Untersicht und Seitensicht.

Das Beschläg erscheint als ein hoher Kasten von ebener Ober- und Unterseite und ovaler Peripherie, deren winkelige Einziehung gegen den Ring hin das uns von den komplementären Motiven (S. 270 f.) her bekannte Bohnenmotiv deutlich erkennen läßt.

Zwischen die Unterseite und ein derselben unterlegtes Goldplättchen hatte sich einstmals der Gürtelriemen eingeschoben; die drei Goldnägel, die alle drei Lagen (Beschläg, Riemen, unteres Plättchen) durchdrangen und zusammenhielten, sind noch erhalten. Der ovale Mantel, der für die normale Draufsicht die eigentliche Raumbegrenzung des Beschlägs bildet, zeigt eine kleinliche Gliederung mittels schwach vortretender querkannelierter Granatsäulchen, über denen sich die goldene Oberplatte verkröpft. Aber auch die letztere hat eine taktische Gliederung gegen den Außenrand hin durch eine Reihe kleiner gemugelter Granaten erhalten, die ohne vermittelnde Fassungen direkt in den Goldsaum der Oberplatte eingebettet erscheinen. Der Gesamteindruck des Beschlägs ist somit auf den ersten Blick ein massiver, gliederungsloser, nach außen abweisender; erst die nähere Betrachtung läßt eine kleinliche, mehr optisch als taktisch wirkende Gliederung (und infolgedessen auch Verbindungsfähigkeit) der Umrisse erkennen.

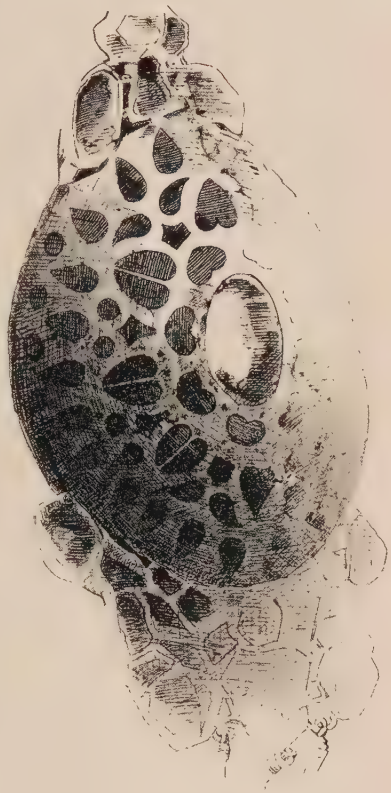


Fig. 99. Bukarest, Museum. Mittelschild einer Goldfibel mit Granaten aus Petrossa.

Von besonderem Interesse ist aber die weitere dekorative Behandlung der Oberplatte. Ihre ebene Fläche zeigt eine Abwechslung von goldenen Linien und granatroten Flächen; das vierpaßförmige Feld in der Mitte weist jetzt eine leere Höhlung auf, die ursprünglich ebenfalls mit einem farbigen Steine (wahrscheinlich,

aus später zu erörternden Gründen, nicht von roter Färbung) geschlossen gewesen ist. In technischer Hinsicht zeigt sich hier deutlich die Konstruktion aus zusammengelöteten Wänden, zwischen denen Hohlräume (Zellen)[1] entstehen mußten; diese wurden mit einer weißen gipsähnlichen Masse ausgefüllt, eine schraffierte Goldfolie darauf gelegt und über diese ein Granatplättchen überaus sorgfältig in den oberen Rand der Höhlung eingepaßt; die unterlegte Goldfolie hatte offenbar den Zweck, das Feuer der Granatfarbe zu erhöhen.

Von entscheidender Wichtigkeit ist endlich die Behandlung des Verhältnisses zwischen Muster und Grund. Welche Rolle spielt hiebei das Gold und welche der rote Granat? Akademisch läßt sich die Frage allerdings mit Sicherheit entscheiden: denn das Gold bildet nicht allein den abschließenden Rand, sondern überhaupt das einzige Zusammenhängende, während die

1 Man hat infolgedessen diese Technik als Zellengoldschmiedekunst (orfévrerie cloisonnée) bezeichnet. Es ist aber fürs erste schon ein Irrtum, wenn man damit die Meinung verbindet, daß die Zellen stets durch die linear-schmalen Oberkanten (Stege) dünner Wände (wie hier im Innern des Beschläges) hergestellt sind, während dieselben nicht allein durch bandförmig verbreiterte Streifen (infolge Umbiegung des verlängerten Wandplättchens am oberen Ende) begrenzt (wie am Rande des Beschläges und des Dornschildes von Fig. 96), sondern sogar in ausgedehnten grundartigen Flächen eingebettet sein konnten (wie z. B. dem ovalen Mittelschilde einer der Vogelfibeln von Petrossa, Fig. 99, oder an der Krone des Swintila, Fig. 108); Bedingung war bloß, daß die Zellen sich in keinem Punkte untereinander berühren durften und in unfernen regelmäßigen Abständen aufeinanderfolgen mußten. Ja, in einzelnen Fällen kann streng genommen von Zellen gar nicht mehr gesprochen werden, wie z. B. an dem Prisma des Ohrringes, Taf. I. 2, dessen sämtliche Seiten aus dünnen Goldplättchen zusammengebogen und zusammengelötet sind, so daß die »Stege« wohl untereinander, aber nicht mit einer Basis zusammenhängen; das Innere des Prismas bildet vielmehr einen einzigen zusammenhängenden Hohlraum, den man dann freilich auch als Zelle bezeichnen kann, wobei jedoch gerade das Charakteristische, das wir mit dem Begriff der Zelle verknüpfen, die individuelle Geschlossenheit innerhalb weniger Wände, verlorengeht. An diesem Beispiele zeigt sich abermals die Unzulänglichkeit technischer Bezeichnungen für bestimmte Kunsterscheinungen, die eben nur durch Namhaftmachung des ihnen zugrunde liegenden Kunstwollens ihren entsprechenden Ausdruck finden können. Darum wurde auch in diesem Werke die bisher gemeinübliche Bezeichnung der »Zellengoldschmiedekunst« durch »Granateneinlage in Gold« ersetzt, weil diese einerseits das Maßgebende der Kunstabsicht, die Verbindung der schimmernden Metallfarbe des Goldes mit der dunkelroten Färbung der Granaten, zum Ausdrucke bringt, anderseits vom Technischen bloß das Wesentliche — die koordinierende Einbettung der Granaten in das Gold —, nicht aber die mannigfach wechselnde Ausführung im einzelnen namhaft macht.

Granatfelder gegeneinander isoliert dastehen; aber anderseits muß man zugestehen, daß hier alles getan ist, um das Verhältnis als das umgekehrte — das Gold als Muster, das Rot als Grund — erscheinen zu lassen. Faßt man freilich sämtliche Granatfelder des Beschlägs auf einmal ins Auge, so ergibt sich das Bohnenmotiv: also eine Akkompagnierung der äußeren Umrißform des Beschlägs, was wiederum in der Konfiguration des besäumenden Goldrandes des weiteren seinen notwendigen Ausdruck findet. Aber dieses rote Bohnenmotiv ist nicht allein durch den zentralen Vierpaß, sondern auch durch fünf Stege nach allen Richtungen zerschnitten, und wer diese letzteren überhaupt mit einseitiger Aufmerksamkeit betrachtet, muß unbedingt geneigt sein, darin ein goldenes Muster auf rotem Grunde zu erkennen. Er wird diese Annahme sogar mit triftigen Beweisen belegen können: erstens zeigt sich der breite goldene Rand, über welchen die gemugelten Granaten emporragen, entsprechend diesen letzteren nach innen (d. h. gegen die Granatfelder) rund ausgezackt, so daß also hier das Gold gegenüber dem Rot ein Muster bildet; ferner sind die fünf Stege, welche die sechs Granatplättchen von einander trennen, durchwegs anstatt in gerader Linie in einem reichgekrümmten Zickzack geführt. Damit scheint dem Golde, das doch den Grund, das ruhende Element des Ganzen bilden soll, mit raffinierter Absicht möglichst viel Bewegung verliehen, die gemäß der Reliefauffassung aller antiken Kunst bloß dem Muster zukommt. Es kann somit keinen Zweifel leiden: die Kunstabsicht war auch hier wie beim Durchbruch und Keilschnitt auf eine oberflächliche Verschleierung des Verhältnisses zwischen Grund und Muster gerichtet. Hand in Hand damit ging die Herstellung des Musters aus solchen Motiven, die nicht nach der Natur gebildet waren, sondern als komplementäre Motive aus der Grundfläche geboren, eine rein künstlerische Existenzursache hatten; und indem der Grund auf Linien (oder doch Stege von nicht viel mehr als Linienbreite) zwischen den Mustermotiven reduziert wurde, mußte er notwendigermaßen die äußere

Konfiguration der ihn begrenzenden Mustermotive annehmen, woraus sich abermals komplementäre Bildungen ergaben. Das gleiche Gesetz erkennen wir unschwer darin, daß sich die bohnenförmige Konfiguration des roten Gesamtmusters im Innern des Beschlägs auch in dem einfassenden Rande (Grunde) unmittelbar wiederholt; das gleiche wird uns sofort am Dornschild begegnen. Hier erscheint die Tendenz auf komplementäre Bildung von Grund und Muster bis zu einem Grade der Vollkommenheit gesteigert, wie er sonst nur in den reziproken Motiven erreicht wurde.[1]

Nun werden wenige Worte genügen, um auch das künstlerisch Wesentliche an Ring und Dorn der Schnalle von Apahida zu bestimmen. Am Ring, der aus einem massiven goldenen Rundstab ohne alle Verzierung der Oberfläche gebildet ist, läßt sich das schon am Beschläg festgestellte Streben nach massiven Gesamtumrissen beobachten, welche letzteren sich auch der Konfiguration des Bohnenmotivs unverkennbar annähern. Vom Dorn entspricht der Schild mit seinem dreifachen bohnenförmigen Motiv in der Gesamtform und in der Dekoration des Randes und des Inneren vollkommen dem Beschläg; nur ist hier das Bohnenmotiv des Innern nicht durch goldene Stege zerteilt, sondern gelangt als ungebrochenes rotes Oval mit winkeliger Einziehung an der Stachelseite zum reinsten Ausdrucke. Die gekrümmte Mantelwand des Dornschildes (Fig. 98) zeigt ein

[1] Nun wird man auch die in der spätrömischen Kunst überaus häufig begegnende Erscheinung verstehen, daß im Innenmuster der äußere Umriß des Ganzen wiederklingt. So wenn z. B. an viereckigen Tüchern (in Malerei oder Mosaik öfters dargestellt, auch im Original aus ägyptischen Gräbern mehrfach erhalten) statt der umlaufenden, nach klassischer Auffassung zugleich einsäumenden und verbindenden Bordüre bloß die vier Ecken durch rechtwinkelige geometrische Figuren hervorgehoben erscheinen, was nach einer Mitteilung Walter Lowries am II. Kongreß für christliche Archäologie in Rom auch auf spätrömischen Marmorschranken wiederkehrt; wenn die Fensterdurchbrechungen dem Gesamtumriß der Fensterlunette folgen, wie schon in den großen mittelrömischen Sälen (Diokletiansthermen, Maxentiusbasilika), womit auch die viel kritisierte Einstellung von Säulen in Rundbogen (Hagia Sophia, Aachener Münster) genetisch zusammenhängt; wenn auch an Silberschmucksachen des siebenten und achten Jahrhunderts (Kastel Trosino) die gleiche Tendenz wiederkehrt, worüber im zweiten Teile Näheres gesagt werden soll.

Muster von Granatplättchen zwischen ausgebauchten Goldstegen. Der Stachel des Dornes ist vor allem mit einem gewölbten Rückgrat ausgestattet, weshalb die Granaten, die darin eingelegt sind, nicht als ebene Plättchen zugeschliffen, sondern in krummen Flächen geschnitten werden mußten: offenbar eine Meisterleistung der antiken Glyptik. Die Konfiguration der Granatplättchen ist wiederum nicht durch geradlinige sondern durch krummlinige, das ist bewegte Goldstege begrenzt, so daß hier (wie auch an der soeben erwähnten Mantelwand des Dornschilds) der oberflächliche Beschauer eher die krummen Goldlinien als die roten Plättchen dazwischen für das Muster zu halten geneigt sein wird. Anderseits stimmt die Formgebung des Dorns in der Massivität seiner Umrisse vollkommen mit der entsprechenden Stilisierung von Beschläg und Ring überein und erweist sich namentlich durch die geringe Verjüngung am glatt abgeschnittenen Ende (an Stelle des spitzen Abschlusses in der früheren Kaiserzeit) als Repräsentant der spätrömischen Stilweise.

Die koloristische Grundabsicht, welche die Granateneinlage in Gold mit dem Durchbruch und Keilschnitt in Metall verbindet, liegt nun wohl klar zutage. Den gleichen rhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel (gleich Muster und Grund, tastbarem Stoff und leerem Luftraum), welchen Durchbruch und Keilschnitt mit einem allerdings zuletzt auf ein denkbares Minimum reduzierten Aufwand von taktischer Ausladung herbeigeführt hatten, will die Granateneinlage in Gold rein in der Ebene, das heißt mit der Farbe allein, ohne alle natürlichen Licht- und Schattenwirkungen des Reliefs, hervorrufen. Nun hat auch die vorangegangene Antike in allen ihren Entwicklungsphasen Farben für eine Gesamtwirkung in der Ebene zusammengestellt. Um das Wesen des in der Granateneinlage in Gold (wie überhaupt in der ganzen spätrömischen Malerei) eingetretenen Wandels der künstlerischen Auffassung von der Farbigkeit zu verstehen, muß daher der Unterschied des spätrömischen Kolorismus gegenüber

der vorangegangenen Polychromie in wenigen scharfen Zügen festgestellt werden.

Zwischen der Polychromie der klassischen Antike und dem Kolorismus der ausgehenden Antike kann schon darum keine Verwechslung statthaben, weil jene auf absolute Klarstellung des Musters gesehen, dieser das Muster möglichst durch Entgegensetzung des Grundes zu verschleiern getrachtet hat. In der klassischen Antike bildeten Muster und Grund zwei große Massen, deren jede in sich aus eng verbundenen und zusammenhängenden Teilen bestand, die aber zueinander in einen großen allgemeinen Gegensatz gebracht erschienen: typisch dafür sind die klassischen Rankenbildungen, die sich als ein in allen seinen Teilen festverbundener, wenngleich auf das reichste gegliederter Komplex von individuellen Erscheinungen, dem nicht minder zusammenhängenden, weil gegen die Ränder des Dekorationsfeldes hin vom Muster unberührten Grunde entgegensetzen. Wenngleich die Tendenz der Entwicklung von hellenistischer Zeit an immer mehr auf Einengung und Verdrängung des Grundes durch das Muster (des Ruhenden durch das Bewegte) gerichtet war, so ist doch selbst bis in die mittlere Kaiserzeit ein bestimmter Zusammenhang zwischen den Teilen des Musters noch zu vermerken; erst die Granateinlage in Gold zeigt das (rote Granat-) Muster in lauter einzelne kleine Konfigurationen zersplittert, die untereinander in keinem Zusammenhange mehr stehen, weil sie unablässig durch den dazwischengeschobenen Grund (das Gold) voneinander getrennt sind (Isolierung in der Ebene).

Von diesem Punkte aus erschließt sich uns auch erst recht die wahre Bedeutung, die der Entnaturalisierung der Mustermotive in der späten Antike zukommt. Ein Motiv, bei dessen Anblick uns eine bestimmte individuelle Naturform (zum Beispiel eine Blume, ein Tier) in Erinnerung gebracht wird, macht sich als solches sofort übermächtig geltend und drängt die übrigen Teile der umgebenden Fläche als »Grund« zurück. Nur bei Motiven, die keine »naturalistischen« sind, sondern entweder

als mathematisch-begriffliche (sogenannte geometrische Muster) der individuellen Lebensfähigkeit entbehren oder als Teilkonfigurationen des (von Haus aus nicht naturalistischen, weil nicht-individuellen) Grundes bekannt sind, läßt sich eine zeitweilige Verkennung ihrer Bedeutung als »Muster« denken. So erklärt es sich, daß die klassische Malerei ihre Motive erstens aus der Masse der uns bekannten individuellen Erscheinungen in der Natur geschöpft, zweitens dieselben untereinander in der Ebene verbunden hat, während der spätantike Kolorismus erstens nicht-naturalistische Motive gewählt, zweitens dieselben in der Ebene unverbunden nebeneinandergestellt hat. Eine feinere Abgrenzung des Kolorismus gegenüber der Polychromie wird somit erst dort notwendig erscheinen, wo die letztere ebenfalls nichtnaturalistische Motive in unverbundener Nebeneinanderstellung gebraucht hat; das ist nicht so sehr in der klassischen Kunst (wo es sich höchstens als vereinzelte rudimentäre Ausnahme findet) als in der altorientalischen Kunst geschehen.

In der altägyptischen Kunst, namentlich des alten Reiches, begegnen die sogenannten geometrischen Ornamente nicht selten. Davon sind aus unserer Betrachtung sofort diejenigen Beispiele auszuscheiden, an denen es sich um ein zusammenhängendes Muster handelt: ein Zickzackmuster zum Beispiel steht hierin mit der klassischen Wellenranke auf dem gleichen stilistischen Boden; der allerdings abgrundtiefe Unterschied ruht bloß darin, daß das Zickzack als planimetrisches Muster keinen Anspruch erhebt, die ruhende Ebene zu verlassen, während die bewegte griechische Ranke schon allein als Motiv aus der Grundebene heraus springt. Es begegnen aber unter den altägyptischen Denkmälern auch solche, an denen die gegebene Fläche in lauter geometrische Kompartimente aufgeteilt erscheint.

Diese sind entweder ungleichartig gefärbt, so daß sie sich schon durch diese ihre verschiedene Färbung voneinander scheiden, ohne daß aber eine bestimmte Farbe darunter deutlich als Grundfarbe hervorträte, sondern alle als gleichwertige Muster neben-

einander zur Geltung gelangen; oder sie sind einfarbig und dann durch lineare Stege getrennt, die zum Beispiel an den emaillierten (und pseudoemaillierten) Goldsachen in der äußeren Wirkung den Goldstegen der Granateinlagen ganz nahe kommen. Im ersteren Falle erscheint der Grund vollständig beseitigt: man sieht nur lauter farbige Flachmuster und keinen Grund dazwischen. Aber auch im zweiten Falle bedeuten die linearen Zwischenstege keineswegs den Grund zwischen den farbigen Musterflächen, sondern die Umrisse der letzteren, gleich den Umrißlinien der Figuren bis in die klassische Kunst der Griechen (S. 120). Niemandem wird es angesichts solcher altägyptischer Goldsachen beifallen, die Frage aufzuwerfen, was daran Grund und was Muster sei: es gibt nur ein einziges beständig wiederkehrendes, möglichst einfaches Farbenflächenmuster, und die Goldlinien sind seine Umrisse; nach einem Grunde fragt niemand, weil das Ganze ohnehin den Eindruck einer ruhenden Ebene festhält. Wir begegnen somit in der Polychromie der ältesten Antike (der altägyptischen) der gleichen Tendenz auf Aufhebung der klaren Gegenüberstellung von Grund und Muster, die wir für die Kunst der ausgehenden Antike schon längst als eines der am meisten charakteristischen Merkmale festgestellt haben. Die tieferliegende Kunstabsicht aber, die in beiden Fällen zu der Ergreifung des gleichen Mittels geführt und damit äußerlich ähnliche, im Grunde aber diametral entgegengesetzte Wirkungen erzielt hat, ist da und dort eben nicht allein nicht identisch, sondern vielmehr genau die umgekehrte gewesen. Auch hier sehen wir somit die von uns schon wiederholt beobachtete Erscheinung wiederkehren, daß Anfang und Ende der antiken Kunst sich zueinander verhalten wie zwei sich wechselseitig berührende Extreme.

Gemäß der uns bereits wohlbekannten, das ganze Altertum beherrschenden Reliefauffassung bedeutet der Grund stets das ruhende Element, aus welchem das Muster als das Bewegte hervorspringt. Die altägyptische Kunst war (gemäß den Ausführungen auf S. 95 f.) grundsätzlich darauf ausgegangen, das

Muster (wie überhaupt jedes Kunstwerk als materielle Erscheinung) möglichst als ruhende unbewegliche Stofflichkeit hinzustellen. Dieses Ziel war nur in dem Maße zu erreichen, als es gelang, den natürlichen Gegensatz zwischen Muster und Grund zu überwinden, das Muster grundartig, das heißt eben und unbewegt, erscheinen zu lassen. Wo naturalistische Motive (Menschen, Tiere, Pflanzen) unvermeidlich waren, konnte dieses Ziel niemals vollkommen erreicht werden, und darin lag hauptsächlich der innere Gegensatz, der zur Sprengung des altägyptischen Systems und damit zu Fortschritt und Neuentwicklung führen mußte; die Ägypter begnügten sich damit, die Naturmotive möglichst in ruhigen Umrissen und in der Ebene zu projizieren und den ruhenden Grund daneben, der das Muster trotz alledem als bewegtes Relief hervortreten lassen mußte, nach Tunlichkeit einzuschränken, durch Inschriften zu unterbrechen, überhaupt ein merkliches Gleichgewicht zwischen Muster und Grund, wie dies die Griechen angestrebt haben, mit Bewußtsein niemals aufkommen zu lassen. Eine vollständige Beseitigung des Grundes, als des fatalen, stets zur Vergleichung herausfordernden Widerparts war aber nur in einem Falle denkbar: bei Beschränkung auf ein geometrisches (planimetrisches) Muster; hier war das Muster selbst absolute ruhende Ebene und enthielt dennoch jene Teilung und Vielheit, die nun einmal neben der Einheit eine Bedingung jedes Kunsteindrucks ausmacht. So erklärt sich die Vorliebe der Ägypter für das geometrische Ornament; ein einseitiges Beharren dabei war freilich einem Kulturvolke vom Range der Altägypter nicht mehr möglich, aber die planimetrische Stilisierung haben sie auch in ihrer Figurenkunst als Grundgesetz immer festgehalten.

In der altägyptischen Polychromie sollte somit alles eben, ruhend, Grund sein; im geometrischen Ornament der Altägypter wurde daher der Grund möglichst unterdrückt, um das Muster (mit oder ohne Umrisse) widerspruchlos als Ebene erscheinen zu lassen. Der Kolorismus der ausgehenden Antike hingegen

will alles als raumfüllend, bewegt, Muster hervortreten lassen: auch er unterdrückt nach Möglichkeit den Grund, um nicht seine Gegensätzlichkeit zum Muster offenbar zu machen: aber nicht um alles als grundeben, sondern um alles als musterbewegt zu charakterisieren. Deshalb ist das Muster an den Granateneinlagen in Gold zwar ein nichtnaturalistisches, aber keineswegs ein planimetrisches. Die Umrisse der einzelnen Granatkompartimente sind nicht gleichförmig und ruhig-geradlinig (zum Beispiel einfach viereckig, wie dies in der ägyptischen Polychromie die Regel gebildet hatte), sondern wechselnd und bewegt-krummlinig und namentlich dort, wo sie durch lineare Stege (Taf. I. 9) geschieden sind (weniger dort, wo sie in breite Flächen eingebettet sind, wie Taf. I. 2), zu ganz unregelmäßigen Konfigurationen zusammengestellt. Parallel damit geht die Neigung zur Zentralisierung verschieden geformter Konfigurationen gegenüber der altägyptischen einfachen Reihung gleichgeformter Elemente; die Stege aber, die zwischen den einzelnen Musterkompartimenten laufen, sind nicht Umrisse dieser letzteren, sondern Repräsentanten des Grundes, den sie in bewegte komplementäre Motive umsetzen. Sollte bei den Altägyptern selbst das Muster ruhig sein, so soll bei den Spätrömern sogar der Grund Bewegung zeigen: dies ist ihm aber nur dadurch möglich gewesen, daß er (idealer) Raum geworden war. Was endlich die Farbenwahl als solche betrifft, so war sie bei den Ägyptern im allgemeinen durch das physische Gesetz der komplementären Ergänzung diktiert gewesen, wobei der gewünschte Einheitseindruck durch den unmittelbaren Reiz der sinnlichen Wahrnehmung, unter Vermeidung jedweder Reflexion erzielt wird. Bei den Granateneinlagen in Gold sollten hingegen die Farben den Ausdruck für den Gegensatz von Dunkel und Hell bilden: eine der altägyptischen gegenüber raffinierte, auf geistiger Reflexion beruhende Kunstabsicht.

Die goldenen Grundlinien der Granateneinlagen sollen somit gemäß dem spätrömischen Kunstwollen zu den roten Granat-

feldern genau in dem gleichen Verhältnisse stehen wie die schattenden Faltenlinien der Marmorskulpturen zu den hellen Gewandflächen, wie die Furchen am Welser Beschläg (Taf. XXII. 2) zu den bandförmigen Erhöhungen dazwischen, wie die eingegrabenen Linien in den Stuccos von Ibn Tulun (Fig. 88) zu den durch sie getrennten Palmettengebilden.[1]

Die Granatenornamente sind somit nicht Flachornamente gleich den altorientalischen — absolute taktische Ebenen, die durch Umrisse nach der Höhe und Breite einerseits individuell abgegrenzt, anderseits mit der Ebene fest verbunden sind —, sondern optisch-ebene Oberflächen raumfüllender dreidimensionaler Motive, die auch nach der Tiefe abgegrenzt, daher durch Randlichter (stilistisch gleichwertig mit den Randschatten) modelliert und zugleich von der Grundebene losgetrennt sind. Die Untersuchung der Geschichte des antiken Reliefs hat uns gelehrt, daß die bezeichnete Entwicklung zwar zweifellos seit dem vierten Jahrhundert n. Chr. angebahnt, doch wesentlich erst im fünften Jahrhundert zum vollen Durchbruche gelangt ist. Daraus ergibt sich der Schluß, daß wir in der Granateneinlage in Gold eine spezifisch spätrömische Kunstübung zu erkennen haben, die höchstens in vereinzelten Anläufen, keinesfalls aber in breiter Anwendung hinter die Epoche Konstantins, in die mittelrömische Periode zurückreichen kann.

Es gibt jedoch auch solche Denkmäler der Granateneinlage in Gold, an denen auch andersfarbige Steine (oder Glaspasten) zur Verwendung gekommen sind; Taf. I. 9, mag uns hiefür als

1 Wenn die Rolle von Hell und Dunkel an den Granateneinlagen in Gold in der Weise vertauscht erscheint, daß nun das Helle den Raumgrund, das Dunkle das Muster bildet, so erklärt sich dies eben daraus, daß den Linien als dem der Ausdehnung nach schwächeren Elemente die stärkere Farbe gegeben werden mußte, um dasselbe dem Muster in der Wirkung gleichwertig zu machen; das Gold als Muster hätte aber jede andere Farbe geschlagen und durfte somit innerhalb des Kolorismus nur als Grund zur Verwendung gelangen. In der Marmorarbeit hingegen entwickelt das Schwarz hinreichende Kraft, um sich gegenüber dem Weiß in der gewünschten Weise zu behaupten. Die gleiche Erscheinung bieten unter anderm Bodenmosaiken mit schwarzen Figuren auf weißem Grunde (zum Beispiel in den Caracallathermen), deren Modellierung (Schatten) mit weißen Linien bewerkstelligt werden mußte.

Beispiel dienen. Der Unterschied gegenüber den buntgewürfelten altorientalischen Dekorationsflächen ist hier womöglich noch schlagender als bei den einfarbigen. Das blaue Mandelmotiv und das grüne Vierpaßmotiv, deren innere stilistische Zusammengehörigkeit mit den komplementären Motiven offen zutage liegt, erscheinen hier als Muster auf dem koloristisch einheitlichen Grunde der reinen Granateneinlage. Es offenbart sich darin dasselbe spätrömische Gesetz der Massenkomposition, das uns bereits im byzantinischen Zentralbau und in der Basilika sowie in dem Kreuz auf durchbrochenem Grunde auf der Fibel von Apahida entgegengetreten war und das vielleicht mehr als irgendein anderes Gesetz der spätrömischen Kunst die Überwindung der Antike in ihren grundsätzlichsten Bestrebungen und den bahnbrechenden Fortschritt zu einem die Zukunft beherrschenden Neuen zum Ausdrucke gelangen läßt. Aus dem uniformen koloristischen Grunde der Granateneinlage springen die blauen und grünen Motive gleichsam taktisch provozierend heraus: es äußert sich darin eine Überwindung der Ebene und eine Rückkehr zum Taktischen, die konsequentermaßen nur die Rückkehr zur Plastik, das ist zum Relief schlankweg zur Folge haben konnte. Und dieser Schritt ist in der Tat in der spätrömischen Zeit zurückgelegt worden, wie sich an zahlreichen Denkmälern der Granateneinlage erweisen wird.[1]

[1] Schon die gemugelten Granaten am Rande von Beschläg und Dornschild der Schnalle von Apahida bedeuten einen (freilich noch möglichst einer koloristischen Wirkung angepaßten) Erfolg dieser Tendenz; wir werden auch die einstige Füllung des leeren Vierpasses auf diesem Beschläg durch einen nichtroten Stein oder Glasfluß anzunehmen haben, in welchem Falle die Tendenz auf Schaffung eines beherrschenden Zentralmotivs auch durch die Lage des Vierpasses in der Mitte des Beschläges klar gekennzeichnet erscheint.

Eines der in der Entwicklung vorgeschrittensten Denkmäler dieser Kunstgattung bezeichnet das ovale Schmuckstück aus Salona (Taf. I. 6), das in der Mitte einen taktisch ausladenden Karneol mit Intaglioverzierung, am Rand alternierende blaue und grüne Glasflüsse auf einem Grunde von Granatfeldern (nach Prof. Berwerths gefälliger Bestimmung) zeigt. Die Glaspasten sind jetzt größtenteils verschwunden und nur einige Goldfolien in den Höhlungen verblieben; auch hier liegt die öfter beobachtete Erscheinung vor, daß die Granateneinlagen sich in den Zellen erhalten haben, während die Glaseinlagen längst ausgefallen sind. Die Zellen sind aber hier durch Bronzelamellen hergestellt, die allerdings an der Oberfläche (wo sie als »Stege« sichtbar wurden) Vergoldung erfahren haben.

Die Granateneinlage in Gold vertritt also die reifste abschließende Phase des koloristischen Kunstwollens, soweit dasselbe in Metallarbeiten zum Ausdrucke gelangen sollte. Die Pflege dieser Technik fällt somit überwiegend in eine Zeit, da bei den Mittelmeervölkern die christlichen Anschauungen bereits vollständig durchgedrungen waren. Zu den fundamentalen Anschauungen dieser Art gehörte vor allem der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele und im engsten Zusammenhange damit der Glaube an die Bedürfnislosigkeit des (verklärten) Leibes im Jenseits. Die unmittelbare Folge davon war das Aufhören der heidnischen Sitte, den Toten Beigaben an Schmuck, Waffen, Geräten, Geld für den Gebrauch im Jenseits ins Grab zu legen. Damit versiegte aber auch die ergiebigste Quelle, aus welcher die Kunsthistoriker bisher ihre Kenntnis des antiken Kunstgewerbes geschöpft haben. Etwa vom fünften Jahrhundert an bleiben wir hinsichtlich unserer Vorstellungen von der Kunstindustrie der christlich gewordenen Mittelmeervölker fast ausschließlich auf den Inhalt des Schuttes zerstörter Römerstädte angewiesen. Zufällige Einzelfunde dieser Art wurden zwar wiederholt gemacht,[1] können aber hinsichtlich der Eindringlichkeit ihrer Wirkung auf den modernen Historiker nicht entfernt gegen jene kompakten Massenfunde aufkommen, die, aus der gleichen Zeit stammend, aus Barbarengräbern zum Vorschein gekommen sind. Die Barbaren, namentlich germanischer Abkunft, die zuerst als militärische Stütze der römischen Kaiser in das Reich aufgenommen, allmählich selbst die Herrschaft nicht allein in den Grenzprovinzen, sondern auch in vielen westlich gelegenen Mittelmeerländern zu gewinnen wußten, sind einerseits viel länger als die eingeborenen Mittelmeervölker bei ihrem heidnischen Glauben verharrt,[2] anderseits

1 Unter anderm stammen die Schmuckstücke Taf. I. 1, 6, 8, aus dem Schutte von Salona.

2 Die Keilschnittbronzen des vierten und fünften Jahrhunderts, die wohl ausnahmslos zur Ausrüstung römischer Soldaten gehört hatten, mögen mindestens zum überwiegenden Teile von germanischen Söldnern stammen. Ein bezeichnender Grabfund dieser Art aus dem vierten Jahrhundert (jedoch ohne Keilschnittbronzen) wurde vor wenigen Jahren in der Dreikönigstraße zu Köln gemacht (jetzt in Mainz, publiziert in Lindenschmits Alterthümern, IV, Taf. 57).

sogar nach erfolgter Christianisierung ihren ererbten heidnischen Bestattungsgebräuchen treugeblieben. Wir besitzen infolgedessen aus der Zeit zwischen Konstantin und Karl dem Großen eine überaus reichhaltige Hinterlassenschaft der Franken, Alemannen, Burgunder, Langobarden, Westgoten, Nordgermanen, dagegen so gut wie gar keine der Romanen und Rhomäer. Man hat daraus etwas voreilig den Schluß gezogen, daß mindestens die Romanen (Weströmer) eben nach dem Sturze des Reiches so gut wie keine Kunstindustrie mehr gehabt hätten, das heißt, daß mit der Herrschaft zugleich auch das künstlerische Kulturschaffen auf die barbarischen Eroberer übergegangen wäre.

Den gleichen Schluß schlankweg auch auf die Rhomäer (Byzantiner) zu ziehen, war allerdings dadurch unmöglich gemacht, daß die germanischen Barbaren im Ostreiche niemals die politische Herrschaft in die Hände bekommen haben. Ja es hat sogar Forscher gegeben, die, wie Labarte, den hervorragendsten unter jenen Funden aus Barbarengräbern des fünften bis achten Jahrhunderts (und insbesondere den Granateneinlagen in Gold darunter) byzantinische Herkunft zugeschrieben wissen wollten. Wenn diese Hypothese keinen rechten Boden finden konnte und in einer Zeit, da auch Kunst und Wissenschaft längstvergangener Zeiten unter modernem nationalem Gesichtswinkel betrachtet wurden, hinter anderen Hypothesen, die den augenblicklichen Sympathien und Aspirationen der an der Forschung hauptsächlich beteiligten Völker (namentlich Franzosen, Russen, Ungarn) schmeichelten, zurückstehen mußte, so haben wir die Ursache dieses Mißverständnisses hauptsächlich in der herrschenden Unkenntnis des byzantinischen (oströmischen) Kunstgewerbes der vorkarolingischen Zeit zu suchen.

Daß die Byzantiner dieser Zeit eine Kunstindustrie besessen hatten, wagte man nicht zu leugnen; aber es mangelte an zweifellos gesicherten Denkmälern derselben und wenn man sich solche in der Vorstellung konstruierte, so glaubte man ihnen einen bestimmten Grad von Verwandtschaft mit der klassischen

Kunst zuschreiben zu müssen. Da man diesen klassischen Stempel an den Funden aus Barbarengräbern vermißte oder doch nur in kümmerlichen Resten vorfand, meinte man ihnen auch den byzantinischen Ursprung entschieden absprechen zu sollen. Die Granateneinlage in Gold gilt infolgedessen heutzutage in der außerdeutschen Forschung ausnahmslos als »barbarische« oder »barbarisch-orientalische« Technik und zugleich als die am meisten typische und charakteristische Repräsentantin der von Barbaren getragenen »Völkerwanderungskunst«, die namentlich durch die Wanderungen der Goten aus Südrußland bis ins entfernteste Westeuropa verschleppt worden wäre. Die deutsche Forschung hat hingegen dieser Frage gegenüber bisher, offenbar abgeschreckt durch die Wahrnehmung, daß das rein wissenschaftliche Interesse hiebei allenthalben durch das nationale stark zurückgedrängt wurde, eine auffallende Zurückhaltung bekundet und auf ein eigenes Urteil so gut wie verzichtet.

Der Gedankengang, der bisher zur Überweisung der Granateneinlage in Gold an barbarischen Ursprung geführt hat, ist somit folgender: wir besitzen keine gesicherten Denkmäler der spätrömischen Kunstindustrie; soweit es eine solche überhaupt gegeben hat, müssen ihre Werke den Stempel der klassischen Kunst, wenn auch einer herabgekommenen, barbarisierten klassischen Kunst, getragen haben; die Granateneinlagen in Gold lassen diesen klassischen Stempel vollständig vermissen; infolgedessen können sie nicht für Erzeugnisse der spätrömischen Kunstindustrie angesehen werden. Die entscheidende Prämisse, auf welcher sich dieser Schluß konsequentermaßen aufbaut, — die Voraussetzung eines bestimmten Restes von klassischem Charakter in der spätrömischen Kunst — ist wohl durch alle unsere bisherigen Ausführungen in diesem Werke endgültig als falsch erwiesen: das spätrömische Kunstwollen ist ein fernsichtig-koloristisches gewesen und daher durch einen Abgrund vom klassischen Kunstwollen geschieden, das zwischen nahsichtig-taktischer und normalsichtig-optischer (malerischer) Absicht die

Mitte einhält. Die fernsichtig-koloristische Absicht ist aber nicht erst durch die Barbaren den Mittelmeervölkern vermittelt worden, sondern — wie namentlich an der Entwicklung des Reliefs gezeigt wurde — allmählich im Verlaufe der inneren Evolution der antiken Kunst, lange vor Konstantin, ja vor Marc Aurel, in maßgebende Erscheinung getreten. Da nun die Granateneinlage in Gold nichts anderes als die reifste Ausdrucksform des koloristischen Kunstwollens in Metall bildet, so müssen wir ihren Ursprung zwingendermaßen innerhalb der spätrömischen Kunst bei den Mittelmeervölkern suchen.

Darf sonach an der mittelländischen Herkunft der Granateneinlage in Gold künftig nicht mehr gezweifelt werden, so ist doch anderseits nicht zu übersehen, daß der jahrhundertelange Verbrauch von Arbeiten dieser Technik seitens der inzwischen seßhaft gewordenen Barbaren auf die geschichtliche Entwicklung dieser Kunstgattung von Einfluß gewesen sein kann. Es erscheint nicht allein die Frage zulässig, ob nicht allmählich romanische oder rhomäische Exporteure den Kunstcharakter der auszuführenden Ware zum Teil für den Geschmack (das Kunstwollen) ihrer barbarischen Kunden berechnet haben, sondern auch die sich konsequentermaßen daranschließende Frage, ob nicht die germanischen Völker, seitdem sie das Schwert aus der Hand gelegt und wieder zu friedlicheren Beschäftigungen gegriffen hatten, selbst die Neigung empfunden haben mochten, ihren Bedarf an Schmuck u. dgl. durch eigenhändiges peinliches Sticheln, Löten und Hämmern zu decken und dabei naturgemäß an die bewährten und gewohnten, auch dem Geschmacke wenigstens im allgemeinen (das ist in der koloristischen Gesamtauffassung) zusagenden Vorbilder mittelländischer Produktion anzuknüpfen. Um Fragen dieser Art unter Vermeidung der bisherigen oberflächlichen Auffassung vom Verhältnisse des Menschen zur bildenden Kunst möglichst wissenschaftlich zu beantworten, muß man zunächst über eine Vorfrage klar geworden sein: wie ist das Kunstwollen (der Geschmack) der

germanischen Barbaren beschaffen gewesen? Erst wenn man die Richtung des barbarischen Kunstwollens kennt, vermag man in jedem einzelnen Falle zu entscheiden, ob ein Werk aus der reinen spätrömischen Kunstabsicht oder aber aus einer von Barbarenseite beeinflußten hervorgegangen ist. Da nun fast alle die unzähligen Denkmäler der Granateneinlage in Gold, die heute unsere Museen füllen, in Barbarengräbern gefunden worden sind, ergibt sich die Notwendigkeit, die Entwicklungsgeschichte dieser spätrömischen Kunstgattung in den zweiten Teil dieses Werkes zu verlegen. In dem vorliegenden Teile hat uns nur das zweifellos Mittelländische, das ist die Anfänge und die Vorstufen der Granateneinlage in Gold zu beschäftigen.

Doch muß auch hier vor allem eine Einschaltung gemacht werden. Die heute zur allgemeinen Herrschaft gelangte Hypothese, wonach die Granateneinlage in Gold nicht von der Kunst der vormals klassischen Mittelmeervölker ihren Ausgang genommen hätte, pflegt teils gewisse persische, teils in Sibirien gefundene Denkmäler als Zeugnisse orientalischen oder barbarischen Ursprunges dieser Technik vorzuführen. Von jenen fällt die Khosroes-Schale im Louvre in eine Zeit, die dieser zweifellos mit einem persischen König zusammenhängenden Arbeit keineswegs mehr die Priorität vor den europäischen Denkmälern der gleichen Art verleiht. Was aber das zweite Beweisstück für den persischen Ursprung betrifft — das in die Zeit des ersten Sassaniden (um 220 n. Chr.) datierte Beschläg von Wolfsheim im Museum zu Wiesbaden —, so hängt seine ganze Beweiskraft dermalen von der Richtigkeit der paläographischen Zeitbestimmung ab; der Stil, in welchem hier die Granateneinlage verwendet erscheint, ist übrigens kein völlig ausgesprochen koloristischer. Von weit erheblicherer Wichtigkeit sind die in Sibirien gefundenen Goldsachen mit Steineinlage, die sich gegenwärtig in der Eremitage zu St. Petersburg befinden. Da sie schon ihres Fundortes halber im Mittelpunkte der Barbarenfrage stehen, muß ihre Erörterung für den zweiten Teil dieses Werkes verspart

werden. An dieser Stelle möge nur so viel Andeutung finden, daß die große Masse jener sibirischen Fundsachen noch nicht ausgesprochenen koloristischen, sondern vielmehr noch immer einem halbtaktischen Kunstwollen dient, was sich besonders durch die klarere Verteilung der Steine auf dem Goldgrunde und sogar gelegentlich durch schwach gravierte Randeinfassungen der Steine kundgibt. Das Kunstwollen, das die sibirischen Steineinlagen in Gold vertreten, geht somit im allgemeinen mit demjenigen der Durchbrucharbeiten der früheren Kaiserzeit parallel: auch eine bestimmte Gattung von Emails, von welcher weiter unten die Rede sein wird, war offenbar von der gleichen Kunstabsicht hervorgebracht worden.

Es kann also in der Tat keinen Zweifel leiden, daß wir in jenen sibirischen Fundsachen Vorläufer der spätrömischen Granateneinlagen zu erblicken haben, aber allerdings solche Vorläufer, die sich in den allgemeinen Entwicklungsgang der bildenden Kunst im Altertum vollkommen zwanglos einfügen lassen. Eine nähere Ausführung und Begründung des angedeuteten Verhältnisses zwischen der mittelländischen Kunst und jenen Fundsachen muß jedoch aus bereits bekanntgegebenen Gründen dem zweiten Teile vorbehalten bleiben.

Das älteste datierte Denkmal der Granateneinlage in Gold von zweifellos mittelländischer Herkunft würden wir in der Fassung des Medaillons des Kaisers Maximian aus Szilágy-Somlyó (im Wiener Kunsthistorischen Staatsmuseum) besitzen, wenn die gleichzeitige Entstehung von Fassung und Medaillon gesichert wäre, wogegen jedoch triftige Bedenken obwalten.[1] Zweifellos

1 Bisher hat man die Fassungen der zweifellos römischen Medaillons von Szilágy-Somlyó als Barbarenarbeiten erklärt (so Kenner und Hampel). Wer von römischen Fassungen des vierten Jahrhunderts nicht klassisches Aussehen begehrt, wird auch an denjenigen der Medaillons von Szilágy-Somlyó mit ihren Keilschnitt- und Granateneinlagemustern nichts zwingend Barbarisches finden. Nur die Fassung des Gratianmedaillons fällt insofern aus der Reihe heraus, als seine ungewöhnliche plastische Dekoration in nächster Verwandtschaft zu derjenigen eines Brakteaten aus Öland (Antiquarisk tidskrift, XIV. 2, S. 16) steht, den Montelius frühestens in die Mitte des fünften Jahrhunderts versetzt: eine Datierung, hinter welche man um so weniger zurückzugehen geneigt sein kann, als Montelius' Zeitansätze aus früher (S. 306, Note 1) erwähnten Gründen stets

nachgewiesen ist das Vorkommen der Granateneinlage in Gold für das Jahr 481 durch den Massenfund aus dem Grabe des Childerich zu Doornick (die Reste jetzt im Louvre), dessen Datierung nicht allein durch die zahlreichen Münzen, sondern auch durch den mitgefundenen Siegelring des Bestatteten gewährleistet erscheint. Nebst den Kronen mit Namen westgotischer Könige des siebenten Jahrhunderts bildet der Doornicker Fund die unverrückbare Grundlage für alle Erkenntnis der Entwicklung dieser Kunstgattung zwischen dem fünften und siebenten Jahrhundert, in welche zweihundert Jahre überhaupt ihre Blüte und Herrschaft gefallen ist.

Indem wir an die Betrachtung der historischen Vorstufen der Granateneinlage herantreten, haben wir naturgemäß nach zweierlei zu fragen: in welcher Weise wurden die Granaten oder vielmehr die Halb- und Ganzedelsteine überhaupt in Verbindung mit dem Metall gebracht, bevor man sie in letzteres eingelegt hat, und welchen Rohstoffes hat man sich vor der Übernahme der Granaten (des Steines) bedient, wenn es galt, farbige Verzierungen auf einer gegebenen Metallfläche herzustellen?

Die erstere Frage ist ohne weiteres dahin zu beantworten, daß die klassische Kunst den Stein nicht allein auf seinen optisch-farbigen Wert, sondern vorwiegend auf seinen körperlichen Formwert hin angesehen wissen wollte, und daß sie daher dem Steine einerseits eine kristallinische, in klar geschiedene Teilebenen gebrochene Form (gewöhnlich mittels Facettierung), anderseits eine eigene klare Abgrenzung (die Fassung) in Metall gab. Die klassische Kunst im engsten Sinne hat den unvermeidlichen optisch-farbigen Eindruck des Steines überhaupt grundsätzlich ignoriert; erst die hellenistische Periode hat sich für den farbigen Reiz des Materials (seit der altorientalischen

eher zu früh als zu spät gegriffen sind. Ist aber eines der Medaillons (Gratian † 376) erst nahezu ein Jahrhundert nach seiner Entstehung mit der gegenwärtigen Fassung versehen worden, so müssen natürlich auch hinsichtlich der Gleichzeitigkeit der übrigen Fassungen mindestens Zweifel rege werden.

Zeit zum ersten Male) wieder zugänglich erwiesen; die frühere Kaiserzeit hat die Indulgenz zu einer förmlichen Vorliebe gesteigert, aber noch immer den geformten Stein als bewegtes Muster, die Fassung als zugleich isolierenden und verbindenden Grund hingestellt: sie hat den Stein nicht in Metall eingelegt, sondern auf Metall aufgelegt.

Erst von der Mitte des zweiten Jahrhunderts an, parallel mit dem Eindringen nichtweißer Steinsorten in die monumentale Skulptur, begann man an der farbigen Wirkung des Steines allein als solcher künstlerisches Wohlgefallen zu finden und denselben in größeren Flächen vor die Augen zu bringen. Ein vortreffliches Beispiel dieser Entwicklung, etwa in derjenigen Phase, die sie in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts erreicht hat, bietet der Onyx von Osztropataka im Wiener Kunsthistorischen Staatsmuseum (Taf. II). Die taktische Kunstform ist am Stein auf die allgemeinen Umrisse beschränkt, dagegen die prächtige Farbwirkung in der Fläche, namentlich unter Hinzutritt der Nuancierung durch die Spiegelungen des Lichtes, mit bewußter Absicht angestrebt. Noch erscheint aber eine Einfassung nötig, die in einer durchbrochenen linearen Wellenranke besteht und damit den Übergang vom undurchdringlich Stofflichen zum leeren Raume vollzieht. Auch die Durchbrechungen der Anhängsel entsprechen dem Kunstwollen der früheren und mittleren Kaiserzeit.

Am Sardonyx von Szilágy-Somlyó (Taf. III, aus dem zweiten Funde, der daselbst gemacht wurde, jetzt im Museum zu Budapest), der schon durch seine Größe gegenüber jenem Onyx einen Fortschritt der koloristischen Neigungen bekundet, ist die durchbrochene Fassung bereits durch eine solche in Steineinlage ersetzt, wobei die Granaten und die spärlich darin verteilten grünen Glasplättchen nach dem Gesetze der Massenkomposition (Muster auf bewegtem Grunde) zusammentreten. Auch der abgeschrägte Rand des Sardonyx zeigt eingelegte Granaten in Goldzellen. Am Kopfe und Fuße der Fibel, deren Bügel gleichsam der Sardonyx vertritt, sind gefaßte große Steine angebracht,

als Zeugnisse jener schon früher betonten teilweisen Rückkehr zum Taktischen; von den gefaßten Steinen der früheren Kaiserzeit, die mittels polygonaler Facettierung in klare Teilflächen zerlegt waren, unterscheiden sie sich auf das Bestimmteste durch ihre mugelige (das heißt massig-ungegliederte) Form.

Ein noch weiter vorgeschrittenes Stadium der Massenkomposition repräsentiert die Fibel von Nagy Mihály im Wiener Kunsthistorischen Staatsmuseum (Taf. IV); sie erinnert insbesondere durch die angehängten drei Kettchen an die ähnlich ausgestatteten großen Scheibenfibeln, die an den Schultern der Kaiser von der Mitte des vierten Jahrhunderts bis Justinian namentlich auf Münzbildern immer wiederkehren.

Die Verbindung des Edelsteines mit dem Metall hat also in der römischen Kaiserzeit folgende drei Stadien der Entwicklung durchlaufen:

1. Auflage des Steines auf das Metall; der Stein durch Facettierung in klare Teilflächen zerlegt und dadurch taktisch wirkend, aber zugleich durch seine natürliche Farbe optischen Reiz ausübend.

2. Einlage des Steines (Granaten) in das Metall; Stein und Metall bilden zusammen einen ebenen Grund, aber einen mustergleichen, das heißt durchaus bewegten Grund.

3. Das eigentlich spätrömische Stadium: auf den aus Metall und Granaten gebildeten bewegten Grund werden nun neuerdings Steine ohne Fassung und allmählich auch mit Fassung aufgelegt, wobei aber diese Steine nicht mehr facettiert, sondern in unklarer Krümmung geformt sind.

Was wir Granateneinlage nennen, gehört in das zweite und dritte Stadium; ja es ist überhaupt zweifelhaft, ob dem zweiten Stadium für sich eine gesonderte zeitliche Stellung einzuräumen ist, und vielmehr wahrscheinlich, daß sofort mit erfolgter Ausgleichung und Nivellierung des Musters in den Grund das neue massenkompositionelle Muster darüber gelegt worden ist. Anderseits hat der alte gefaßte Stein der früheren Kaiserzeit seine

Existenz seit dem dritten Jahrhundert zwar niemals völlig eingebüßt, aber sich seinerseits dem Stil der Granateneinlage nach Möglichkeit angenähert, was aus den drei Beispielen auf Tafel II bis IV mit hinreichender Deutlichkeit entnommen werden konnte.

Es bleibt noch die andere Vorstufe der Granateneinlage zu erörtern, welche den Schwerpunkt nicht auf den Stein, sondern auf die Einlage legt: welches Rohstoffes hat man sich in vorkonstantinischer Zeit bedient, wenn man metallene Flächen färben wollte? Es ist klar, daß es sich hiebei, der halbklassischen Kunstabsicht der früheren Kaiserzeit entsprechend, noch nicht um eine rein koloristische, sondern um eine wenigstens noch zum Teile polychrome Farbengebung handeln konnte. Noch war die Trennung der einzelnen Teile des Musters nicht das eingestandene Ziel, wenngleich dasselbe schon damals im letzten Hintergrunde winkte; noch wollte man die Verbindung der Musterteile untereinander aufrechthalten und sie in ihrer Gesamtheit mehr oder minder klar der Gesamtheit des Grundes gegenübersetzen; jedoch verlangte man bereits eine fröhliche farbige Augenweide. Es galt, einen Farbstoff zu wählen, der sich ebenso innig mit dem Metall verband, als sich der Stein demselben als ein Fremdes entgegensetzte. Unter allen Farbstoffen, die man im Verlaufe des Altertums zu dem gedachten Zwecke zur Anwendung gebracht hat, hat sich das Email als der brauchbarste, wirkungsvollste, dauerhafteste erwiesen, da es sich vermittels des Brandes mit dem Metalle enge verbinden läßt und zugleich vermöge seiner glasigen Beschaffenheit Farbentöne von bestimmter Glut und Tiefe hervorzubringen imstande ist. Es erwächst uns daher die Verpflichtung, einen flüchtigen Abriß der Entwicklungsgeschichte des Emails im Altertume, namentlich seit dem Beginne der römischen Kaiserzeit, an dieser Stelle einzuschalten.[1]

[1] Nebst dem Email ist das Niello zur Befriedigung der gleichen Kunstabsicht in der römischen Kaiserzeit zu umfassender Verwendung gelangt, und es wäre daher wohl gerechtfertigt gewesen, demselben im Rahmen dieses Bandes eine eingehendere Untersuchung zu widmen. Es wurde aber davon Abstand genommen, weil dadurch der Umfang

Das Email zählt zu jenen kunstgewerblichen Techniken, die sich in den letzten Jahrzehnten bei Kunstfreunden wie bei Historikern einer ganz ausnehmenden Gunst zu erfreuen hatten. Es liegen daher verhältnismäßig zahlreiche Versuche vor, das Email entwicklungsgeschichtlich zu behandeln. Soweit diese Versuche die technologische Seite der Frage betrafen, sind sie vielfach nicht ohne Erfolg geblieben; insbesondere die Arbeiten von v. Cohausen (Wiesbaden) und Otto Tischler (Königsberg) wären in dieser Hinsicht rühmend hervorzuheben.[1] Für die allgemeine kunstgeschichtliche Erkenntnis ist aber dabei erstaunlich wenig herausgekommen, wie gerade kürzlich wieder das Buch von Kondakoff über die Sammlung Swenigorodskoi gelehrt hat.

Die Schuld daran trägt freilich weder das Email als solches noch die Forscher, die sich mit seiner Untersuchung und Beurteilung zweifellos redliche Mühe gegeben haben, sondern abermals das materialistische Vorurteil, das die bildende Kunst mit der Technik schlechtweg identifizieren zu können glaubte. So wurde auch das Email nicht für dasjenige, was es ist — ein Mittel zur Erreichung der Zwecke des Kunstwollens —, sondern für einen Selbstzweck genommen, der alle Keime seiner (mechanistisch gedachten) Entwicklung in sich trug.

Unter dem Banne dieses Vorurteils mußte man entweder bei dem deskriptiven Erfassen der Einzelerscheinung (nach

des Buches eine noch weitere Vergrößerung erfahren hätte, ohne daß die Ergebnisse zu dem von den übrigen Metallverzierungstechniken der gleichen Zeit Nachgewiesenen eine wesentliche Bereicherung hinzugebracht hätten. Die Entwicklung im allgemeinen ist auch im Niello hinsichtlich der Motive von einer fließenden, in der Ebene verbundenen Rankenbildung ausgegangen, hat dann allmählich isoliertere komplementäre Bildungen bevorzugt (überschneidende Kreise, laufender Hund in reziproker Verdoppelung), endlich in der vorgeschrittenen spätrömischen Zeit (namentlich auf den Schmucksachen des sogenannten Völkerwanderungsstils) sich fast ausschließlich auf reziproke Dreiecksäume beschränkt.

1 Der erste der genannten Forscher, die beide bereits verstorben sind, hat seine Arbeiten in den Annalen für nassauische Altertumskunde niedergelegt, wovon hier namentlich die Jahrgänge 1873 und 1893 in Betracht kommen. Viel zahlreicher sind die Aufsätze O. Tischlers über das Email; die wichtigsten finden sich in den Schriften der physikalisch-ökonomischen Gesellschaft in Königsberg 1886 und im Korrespondenzblatte der deutschen Gesellschaft für Anthr., Ethnol. und Urgesch. 1884, 1889, 1890.

Kirchhoffs Rezept) stehenbleiben oder aber zu einer ganz falschen Vorstellung des Entwicklungszusammenhanges gelangen.

Die vielumstrittene Frage, ob die auf gewissen Goldsachen der Altägypter in Zellen gebetteten Farbstoffe echtes Email seien oder nicht, ist für die Kunstgeschichte als solche von ganz untergeordneter Bedeutung; entscheidend ist, daß das altägyptische Kunstwollen die Verbindung von Gold mit Farbe (namentlich Blau) zur Herstellung eines geometrischen Ornaments (vgl. Seite 331 f.) verlangt hat und daß diese Farbe überwiegend nicht durch Einlage eigens zugeschnittener (also individueller) Steinplättchen, sondern durch Einbettung einer pulverigen (also aus unendlich vielen kleinen Teilchen zusammengesetzten) Substanz mit dem Golde verbunden worden ist. Doch ist den Altägyptern auch die Steineinlage nicht völlig fremd gewesen, und in der Tat ist nicht einzusehen, warum das ägyptische Kunstwollen, das das ununterbrochene (geometrische) Muster grundgleich ruhig gestalten wollte (anstatt des mustergleich bewegten Grundes der Spätrömer), nicht ebensogut durch Steineinlage wie durch Email befriedigt werden sollte. Deshalb scheinen auch die Grenzen zwischen beiden Techniken nicht ganz feste gewesen zu sein. Wenn wir einmal eine wirkliche Kunstgeschichte von Altägypten besitzen werden (wofür wohl zunächst leider noch nicht die geringste Aussicht besteht), wird sich vielleicht zeigen, daß Steineinlage und Email einander bei den Ägyptern ebenso in einer bestimmten Reihenfolge abgelöst haben, wie dies später in der europäischen Kunst der Fall gewesen ist.

Die Verwendung des Emails bei den Griechen geschah in einem eminent taktischen (plastischen) Geiste: entweder parallel mit der Polychromie der Rundfiguren, wenn zum Beispiel goldene Täubchen mit Email überzogen wurden (was späterhin wieder in einer »klassischen« Kunst, das ist in der Renaissance, wiedergekehrt ist), oder in ganz kleinen Flächen, zum Beispiel Blättchen, die streng von einer Filigranumrandung eingefaßt wurden, so daß über die gegenständliche Bedeutung des »Musters« (zum

Beispiel eines Blattes) kein Zweifel aufkommen konnte. Die Farbe diente in diesem Falle zur klareren Hervorhebung, Betonung des Musters anstatt zur (spätrömischen) Verschleierung desselben.

Für das griechische Email haben namentlich die südrussischen Gräber vortreffliche Denkmäler geliefert; wer sie jemals zu bewundern Gelegenheit hatte, wird die geringschätzige Meinung, die Kondakoff darüber geäußert hat, vom modernen Standpunkte nicht recht verständlich finden. Nur wem byzantinische Heiligenfiguren grundsätzlich ein angenehmerer Anblick sind als schönlebendig bewegte Blätterranken, wird die byzantinischen Emails künstlerisch über die klassisch-griechischen stellen.

Von diesem griechischen Email in Filigranfassung, auf welches die Bezeichnung als Grubenemail ebensoviel und ebensowenig paßt als diejenige als Zellenemail, liegen aus der Zeit um Christi Geburt keine Denkmäler mehr vor. Der internationalen Mode des römischen Weltreichs scheint also bereits damals diese harmonische Art der Verbindung von Gold und Farbe nicht mehr behagt zu haben.

Eine andere Frage ist es freilich, ob sich nicht auch diese altgriechische Technik wie so manche andere in gewissen lokalen Volkskünsten erhalten hat, die dem Wandel des internationalen Modegeschmacks nicht gefolgt sind. Wäre dem so, dann dürften wir vielleicht im griechischen Filigranemail den Vorläufer des sogenannten Drahtemails erblicken, das in neuerer Zeit in den Balkanländern und von hier nördlich übergreifend in Ungarn, Siebenbürgen und noch weiter östlich nachgewiesen wurde.[1]

1 Der Vollständigkeit halber mögen hier auch die in Dänemark gefundenen Bronzearbeiten aus der sogenannten älteren Bronzezeit, mit dunklen Harzeinlagen zwischen den reliefartig ausladenden Spiralen wenigstens anmerkungsweise Erwähnung finden. Stilistisch folgen sie entschieden dem taktischen Prinzip: die goldig glänzenden Bronzespiralmuster sollen sich um so wirksamer vom dunklen Harzgrund abheben, während sie sonst von dem nicht minder glänzenden Bronzegrund, wenn er durch das Harz nicht verdeckt worden wäre, eine störende Konkurrenz erfahren hätten. Dagegen war die (koloristische) Möglichkeit, den Harzgrund für das Muster zu halten, und überhaupt jeder Zweifel daran, daß die Spiralen das Muster bilden sollen, schon durch die Beschaffenheit des Musters ausgeschlossen. Der »Stil« dieser Arbeiten berührt sich somit enge mit dem klassischen. Über diese nordischen Harzeinlagen auf Bronze vgl. Sophus-Müller, Nordische Altertumskunde I, 293.

An der Spitze jener Emailarbeiten, die bereits ein optisch-koloristisches Kunstwollen verraten, steht eine Gruppe von Denkmälern, die einerseits stilistisch mit der sogenannten La-Tène-Kultur des letzten vorchristlichen Jahrhunderts zusammenhängen, anderseits zweifellos zeitlich weit in die römische Kaiserzeit hinüberragen.

Die Farbwirkung gegenüber der Bronze erscheint an diesen Arbeiten entweder durch rote Korallen oder durch rotes Email bewirkt. Die Verwendung der Korallen glaubt man bloß auf die älteren Arbeiten beschränkt zu sehen; allmählich wurde sie nach den bisherigen Ermittlungen vollständig durch das Rotemail verdrängt.

In Österreich und Ungarn sind Arbeiten dieser Art, deren Verbreitung von England bis Rußland und Italien reicht, namentlich in den Donauländern zahlreich gefunden worden. Neben den großen Museen von Wien (aus Stradonitz) und Prag besitzt namentlich das Nationalmuseum von Budapest eine größere Anzahl einschlägiger Arbeiten. Als Repräsentanten, allerdings auf zwei Drittel der natürlichen Größe reduziert, geben wir auf Taf. V. 4, eine mehrgliedrige Kette, über deren Zweckbestimmung wir uns weiter nicht in Hypothesen ergehen wollen, weil sie für die künstlerische Analyse ganz unwesentlich ist. Das Original befindet sich im städtischen Museum zu Biel (Schweiz), ist aber vom Begründer dieses Museums, Herrn Schwab, aus den östlichen Donauländern, vermutlich aus Ungarn, dahingebracht worden.

Schon der erste Blick belehrt uns hinreichend, daß wir es hier mit derselben Art von Durchbrucharbeit zu tun haben wie an jenen Beschlägen und Fibeln der früheren Kaiserzeit mit ihren aus der linearen Ranke gewonnenen Konfigurationen, ihren »Trompetenmustern« und kontrastierenden Kurven, endlich ihren komplementären Gebilden der leeren Zwischenräume. Wo aber breitere Flächen auftreten, dort erscheinen sie mit Rotemail ausgelegt; das Email wirkt hienach genau in derselben

Funktion wie der Durchbruch, das ist optisch-farbig. Die kolbenartigen Enden, welche die Kette krönen, sind mit einer Gabelranke gemustert und der ausgehobene Grund dazwischen mit rotem Email ausgefüllt: da aber die Bronze den Rand bildet, wird man von vornherein versucht, das Rotemail für das Muster, die Bronze für den ruhenden Grund zu halten: an der Absicht, dem Grund durch die Färbung eine mustermäßige Bewegung zu verleihen, kann daher nicht gezweifelt werden, und eine solche Absicht nennen wir eben die koloristische. Das Gleiche gilt von der Behandlung des viereckigen Täfelchens, das sich daran schließt, sowie von den herzförmigen Schildchen an den unteren Gliedern: an letzteren wiederholt das emaillierte Innenfeld in seiner Konfiguration den äußeren Umriß genau in der gleichen Weise wie die bohnenförmigen Motive am Beschläg und insbesondere am Dornschild der Schnalle von Apahida (S. 328).

Ein zweites Beispiel dieser Emailgattung bietet der Hängehaken Taf. V. 2, wo das Rotemail[1] in der mittleren Scheibe als Grund der in Bronze stehengebliebenen Wellenranke komplementäre Elemente des laufenden Hundes bildet; die Roheit der Ausführung läßt weder das positive noch das negative Motiv in voller Regelmäßigkeit erscheinen. Das Stück ist wichtig, da es einen Terminus post quem non für die Datierung gibt; es ist als Ausrüstungsobjekt eines römischen Soldaten in Siebenbürgen gefunden worden (jetzt im Klausenburger Museum) und daher geradezu mit voller Sicherheit zwischen Trajan und Aurelian (107 und 270 n. Chr.) anzusetzen.

Diese Emailgattung ist es, die sich in stilistischer Hinsicht mit den oben auf Seite 341 f. erwähnten sibirischen Steineinlagen

1 Eine technische Untersuchung des Emails ergab, daß zuerst in die Gruben ein gelblichgrünes Email eingeschmolzen wurde, auf das man dann rote Glassplitter kalt aufgesetzt hat; namentlich der dreieckige Splitter im unteren Oval ist deutlich und scharf umrandet sichtbar. Von einer Abschleifung kann nirgends die Rede sein. Unter der mittleren Scheibe, an welcher sich Spuren beiderseits angesetzter Flügel (Ringlein?) wahrnehmen lassen, liegt eine zweite (in der Abbildung natürlich nicht sichtbare), von vier kreisförmigen Öffnungen durchbrochene Scheibe.

am nächsten berührt. Besonders schlagende Parallelen bieten hiefür unter anderem die in England gefundenen Emailsachen im »La-Tène«-Charakter, wie zum Beispiel die bei Kemble, Horae ferales (Taf. XIX, XX) abgebildeten. Stilistisch nächstverwandt und nur durch unwesentliche Details der Form- und Farbengebung verschieden sind die in Westrußland gefundenen Bronzen mit Emailverzierung, die Kondakoff auf Seite 33 und Taf. XXIV seines Werkes über die Emailsammlung Swenigorodskoi publiziert und als Zeugnisse einer »frühen, völlig selbständigen orientalisch-slawischen Kultur« proklamiert hat. Daß dieselben Sachen sich auch in Ostpreußen (vgl. Tischler, Ostpreußische Gräberfelder, III, Taf. 5, Nr. 1) gefunden haben, würde vielleicht nicht genügen, um Kondakoffs Hypothese den Boden zu entziehen, wenn dies nicht durch die offenbare nächste Verwandtschaft jener russischen Funde mit den oben besprochenen Rotemails bewirkt würde. Da Kondakoff diese letzteren in seinem Werke nicht erwähnt, dürften sie ihm unbekannt geblieben sein.

Nach Absolvierung dieser Emailgattung, die mit einzelnen ihrer Erzeugnisse in der Tat noch in vorchristliche Zeit hinaufreichen mag, geraten wir an die Erörterung derjenigen Denkmäler, die man sich seit längerem gewöhnt hat als »römische Emails« zu bezeichnen. Es fehlt zwar selbst heute nicht an Forschern, die dieser Bezeichnung nur eine sehr bedingte Geltung zubilligen möchten, ja den Ursprung aller hieher gehörigen Emails vielmehr auf barbarische oder orientalische Völker zurückzuführen geneigt sind, weshalb sich auch die Bezeichnung »Barbarenemail« noch immer bei einzelnen Autoren findet. Meiner Ansicht nach kann aber an der Zugehörigkeit dieser Arbeiten zu der aus griechischer Wurzel entsprossenen und aus derselben fortdauernd genährten internationalen Modekunst des römischen Mittelmeerreiches so wenig gezweifelt werden, daß ihre Erörterung nicht (wie diejenige der sibirischen Steineinlagen in Gold) erst auf den zweiten Teil verspart zu werden braucht.

Die Anzahl der einschlägigen Funde ist überaus groß; sie lassen sich aber unschwer in zwei große Gruppen teilen, von denen die erste fast ausschließlich Gefäße, die zweite ebenso überwiegend Schmucksachen, und zwar Fibeln umfaßt. Der grundlegende Unterschied zwischen beiden Gruppen, der somit schon im äußeren Zweckcharakter gelegen scheint, geht überdies Hand in Hand mit ganz bestimmten stilistischen Differenzen. Gemeinsam ist beiden, daß sie aus Bronze (niemals aus Edelmetall) hergestellt sind und das Email in ausgehobene Gruben gebettet ist.[1] Der Schliff erscheint an den Objekten der zweiten Gruppe durchgehends angewendet; in der ersten Gruppe darf er mindestens als vorherrschend bezeichnet werden, doch begegnen insbesondere rote Felder ohne Schliff, was eine besondere Erklärung notwendig machen wird.

Die I. Gruppe, überwiegend Gefäße umfassend, hat unter den österreichischen Fundsachen einen überaus glänzenden Repräsentanten aufzuweisen in der Flasche von Pinguente, dem antiken Piquentum in Istrien (CIL. V, p. 44) im Kunst-

[1] Daher nennt der Theoretiker der Emailtechnik, O. Tischler, das römische Email »echten Grubenschmelz«, wogegen er dem La-Tène-Email die Bezeichnung »Furchenschmelz« geben zu sollen glaubte. Da aber im technischen Sinne kein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Gattungen besteht, denn »Furchen« sind ja nichts anderes als »schmale Gruben«, so hat Tischler offenbar mit seiner Scheidung einer ästhetischen Empfindung Ausdruck geben wollen, die ihm zwar unklar, aber vernehmlich die Existenz eines tieferliegenden stilistischen Unterschiedes angekündigt hat. In der Tat verbirgt sich hinter den »Furchen« des gedrungenen Stabwerks (Taf. V. 4) der noch halb taktisch-klassische, hinter den »Gruben«, welche schon die Existenz ausgedehnter ebener Flächen voraussetzen, der koloristisch-spätrömische Stil. Der chemischen Zusammensetzung nach hat, laut Tischler, das römische rote Email (»Ziegelemail« mit opaken Körpern auf blauem Grunde) seinen Vorläufer in einem kaukasischen Gürtelhaken aus Koban, dessen Entstehung in das zweite Halbjahrtausend v. Chr. (?) zurückgeführt wird. Das rote La-Tène-Email hingegen (»Blutemail«, mit dentritenartigen roten Kristallen in hellem transparentem Glas) findet sich nach Tischlers Untersuchungen bereits in der Masse altägyptischer Glasplättchen aus Meroe, noch aus vorchristlicher Zeit, wogegen während der römischen Kaiserzeit auch in Ägypten Ziegelemail im Gebrauche stand. Stilistisch ist zwischen dem La-Tène-Email und dem ägyptischen aus Meroe kein Zusammenhang; eher ließe sich jenes kaukasische Emailstück innerhalb der römischen unterbringen. So dankenswert Tischlers Untersuchungen gewiß sein mögen, läßt sich in ihren Ergebnissen bei deren heutigem Stande noch kein ausreichendes Basament für umfassendere historische Ausblicke erkennen.

historischen Museum in Wien, Taf. VI.[1] Einige Hadrianmünzen, die nebst anderen unzweifelhaft römischen Sachen dabei gefunden worden sind, lassen eine Entstehung der Flasche vor der mittleren Kaiserzeit mindestens als unwahrscheinlich bezeichnen. Die Form ist nicht ungewöhnlich und erklärt sich hinreichend aus der Bestimmung zu Transportzwecken (Feldflasche); E. v. Sacken hat für diese Form eine ganze Anzahl weiterer Beispiele aus antiker Zeit beigebracht. Der Henkel ist in der Mitte abgeplattet, aber gegen die Enden hin kräftig zur Stabform komprimiert, worin sich die innere Spannkraft aller römischen Metallarbeiten vorkonstantinischer Zeit verrät. Seltsamerweise ist die ganze Oberfläche des Flaschenleibes flach, ohne das geringste Relief (mit Ausnahme eines um die Peripherie laufenden Reifes und eines kreisrunden Basisansatzes): es war eben von vornherein beabsichtigt, die künstlerische Wirkung nicht lediglich der ungegliederten massigen Form zu überlassen, sondern durch eine Verzierung zu erzielen, welche die gesamte Oberfläche des Gefäßes und sogar die bandartige mittlere Erweiterung des »Henkels« überzieht. Die Ornamente dieser Verzierung sind in der Bronzefläche ausgespart und auf einen farbigen Emailgrund gesetzt; doch sind auch viele Ornamente und namentlich die Efeublätter noch überdies mit farbigen Emaileinlagen von komplementärer Konfiguration untermustert. Die Farben sind Lackrot, Kobaltblau und Orangegelb. Das jetzt ganz verblaßte Lackrot erreicht nirgends die Höhe der begrenzenden Bronzeränder; man möchte daher annehmen, daß es von vornherein nicht beabsichtigt war, diese roten Felder zu schleifen, und man dieselben daher nicht bis zum Rande mit Emailbrei

[1] Von E. v. Sacken publiziert im Jahrbuch der kais. Kunstsammlungen I, 41 ff., in einer Heliogravüre; die Farbe in ihrem heutigen Zustande zeigt ein Viertelausschnitt, aber mit Ungenauigkeiten in Muster und Farbe. Ferner hat de Linas in der Gaz. archéol. 1884 die Flasche publiziert, mit dem Versuch einer Restituierung der ursprünglichen Färbung, also auch unter Beseitigung der grünen Patina. Wir geben in Radierung von Kaiser die ganze Flasche im heutigen Zustand und fügen einige Ausschnitte in Zeichnung hinzu (Fig. 100), in denen die Einzelmuster deutlicher gemacht erscheinen.

gefüllt hatte. Die Oberfläche der roten Felder sieht aber keineswegs aus wie geschmolzenes Email, das man einfach ohne Schliff belassen hat, sondern es erscheint durchwegs von Rissen durchfurcht, ja fast wie absichtlich zerhackt. Das könnte auf die Vermutung bringen, daß die rote Emailschichte ursprünglich nur als Grundlage für eine weitere darüber zu gießende Emailschichte bestimmt gewesen wäre, wobei die Unebenheiten des zerhackten

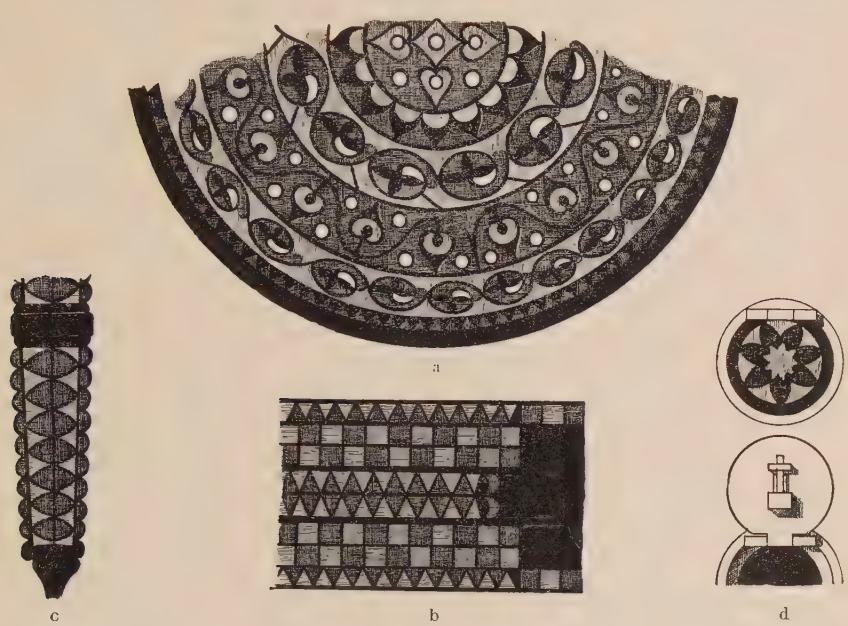


Fig. 100. Details von der Flasche von Pinguente im Wiener Kunsthistorischen Museum.

Rotemails das Eindringen und Haften des oberen Emails hätte erleichtern sollen. Von einem solchen oberen Email findet sich aber nirgends eine Spur und es bliebe in diesem Falle keine andere Erklärung übrig, als daß die Auftragung einer oberen Emailschichte zwar beabsichtigt, aber aus irgendeinem Grunde unterlassen worden war. Eine andere Möglichkeit könnte übrigens auch darin gesucht werden, daß dieses rote Email den Schliff schlecht vertragen

hätte. Merkwürdigerweise wiederholt sich dieselbe Erscheinung an einem anderen Denkmale dieser Emailgruppe, der Schöpfkelle von Pyrmont, an der es schon Lindenschmit beobachtet hat,[1] ohne gleichwohl eine Erklärung dafür bieten zu können.

Das kobaltblaue Email unserer Flasche ist überall abgeschliffen, bis auf die betreffenden Partien innerhalb des zentralen Kreises: in diesem Falle scheint es sich in der Tat um ein ungenügendes Aufschmelzen des Emails zu handeln, was also wiederum auf Nichtvollendung schließen ließe, da schwer abzusehen ist, aus welcher Absicht gerade dieses zentrale Feld beiderseits des Schliffes entbehren sollte, wenn auch die Möglichkeit nicht ganz ausgeschlossen ist, daß man die einen Flächen geschliffen, die anderen ohne Schliff belassen hat, um damit eine künstlerische Kontrastwirkung zu erzielen; leider ist der heutige Zustand der Flasche, insbesondere des ganz verblaßten Lackrot, nicht geeignet, darüber ein sicheres Urteil gewinnen zu lassen. Die orangegelben Felder endlich sind sämtlich abgeschliffen.

Wir wenden uns zur Verzierung selbst. Sie erstreckt sich, wie schon angedeutet, auf die beiden mäßig gewölbten scheibenförmigen Seiten, die beide eine vollkommen identische Ornamentation aufweisen, so daß die Besprechung und Abbildung einer derselben (Taf. VI und Fig. 100 a) genügt; ferner auf den breiten Tambour, der beide Seiten miteinander vereinigt (Fig. 100 b) und auf die verbreiterte Mitte des Henkels (Fig. 100 c), endlich auf den Deckel der kleinen Mündung (Fig. 100 d). Uns interessiert vor allem der daran beobachtete Dekorationsstil im allgemeinen; die Motive im besonderen kommen erst in zweiter Linie in Betracht.

Die Breitseiten mit ihrer dichten buntfarbigen Verzierung wirken heute entschieden in koloristischem Sinne. Daran trägt aber nicht etwa die Patina des Alters die Schuld; daß eine solche Wirkung vielmehr von Anbeginn beabsichtigt war, beweist ein Blick auf die Reproduktion der Flasche in der Gazette archéologique (1884), wo die ursprünglichen Farben restituiert sind; ja

[1] Alterthümer, III, 11, 3, wo die Kelle in Farben publiziert ist.

der Goldton der Bronze ruft hier direkt die Erinnerung an die spätrömischen Steineinlagen wach. Dringt man aber durch den ersten oberflächlichen Eindruck hindurch in das System der gegebenen Ornamentik ein, so erstaunt man zunächst, eine völlig streng tektonische Komposition zu finden.

Die Mitte ist entschieden betont durch vier ins Kreuz gestellte Efeublätter, deren zentrifugale Wirkung durch einen herumgelegten ausstrahlenden Blattkranz noch erhöht wird. Um dieses zentrale Motiv reihen sich drei einfassende konzentrische Zonen, in denen eine intermittierende Wellenranke mit Efeublättern zwischen zwei fortlaufenden Wellenranken mit dreispaltigen Blättern umläuft. Die äußerste Begrenzung bildet ein reziproker Zackensaum. Auch am Tambour und Henkel und vollends am Deckel läßt sich trotz der geometrischen Einfachheit der daselbst verwendeten Motive ein tektonischer Grundgedanke nicht verkennen. Über die Motive selbst und ihre Scheidung vom Grund herrscht wenigstens bei näherem Zusehen nirgends ein Zweifel. Und trotz dieser tektonischen Anordnung und dadurch bedingten taktischen Klarheit ein entschieden koloristischer Gesamteindruck!

Die Ursache liegt fürs erste in der ungemein dichten Aufeinanderfolge der Einzelmuster. Zone folgt auf Zone, Motiv auf Motiv, und damit wechseln auch die Farben, nicht allein des Musters, sondern auch des Grundes. Die einzelnen Zonen sind ferner nirgends durch ausladende Profile voneinander geschieden, sondern bloß durch schmale, flache, linienhafte Bändchen begrenzt, die das Auge nicht hinreichend auf sich ziehen, so daß es die vorhandene Teilung nicht sofort bemerkt. Das Wichtigste aber ist, daß mindestens in zwei Zonen der Breitseiten eines der Grundgesetze des plastischen (taktischen) Stils überschritten erscheint: das Gesetz von der absoluten Einheitlichkeit des Grundes, als der ersten und obersten Bedingung seiner Funktion als ruhende Unterlage des bewegten Musters.

Der klassische Stil, der um jeden Preis Klarheit des einzelnen Kunstmotivs anstrebt, verlangt infolgedessen von der Poly-

chromie unbedingt einheitlich gefärbten Grund. Die Muster mögen buntfarbige Abwechslung zeigen: der Grund muß innerhalb des Rahmens einfarbig sein, damit man ihn nirgends mit dem Muster verwechsle. Nun betrachte man auf Taf. VI und noch deutlicher in Fig. 100 a die zwei Zonen mit den dreispaltigen Blättern, namentlich die breitere innere. Die Wellenranke als Ganzes ist auf roten Grund gesetzt (am Original fast gänzlich zerstört und nur noch in nächster Nähe wahrnehmbar, in Fig. 100 a hell schraffiert), aber das Blatt selbst ist von einem blauen Grund umschlossen, der ohne Metallbegrenzung in den roten Grund ausmündet. Aber nicht genug damit, der Grund zwischen Stengel und Blatt ist obendrein mit orangegelbem Email (in Fig. 100 a weiß belassen, im Original lebhaft sichtbar) ausgefüllt. Also statt einfarbigen Grundes ein dreifach gefärbter! Der Zweck, um dessentwillen es geschehen ist, kann keinen Augenblick zweifelhaft sein; der Emailleur beabsichtigte eine Koordination der drei Hauptfarben Rot, Blau, Gelb, und zwar in einer Mischung, die genau ihren Intensitätswerten entspricht. Trotz der tektonischen Anordung und der Klarheit der Motive in ihrer Bedeutung im einzelnen war die Kunstabsicht eine koloristische, und wie sehr es dem Meister geglückt ist, beweist der erste Blick auf sein Werk. Wiederum das spätantike Kunstwollen in seiner Reinheit: massige, ungegliederte, klare Gesamtumrisse bei unklarer, kleinlich flimmernder Behandlung der Flächen.

Was endlich die zur Dekoration der konzentrischen Seitenflächen der Flasche von Pinguente gewählten Motive betrifft, so erinnern sie in wesentlichen Punkten an diejenigen der Durchbrucharbeiten; einmal in der Ranke als Grundthema der ganzen Dekoration, ferner in der unklassischen Eigentümlichkeit, daß die Bewegungen der Ranke nicht mehr aus dem vollen regelrechten Kreis herausgeholt, sondern teils in überhöhtem Halbkreis, teils in gedrückter Form (Oval) geführt sind; endlich in der Bildung der Blattmotive, die zwar möglichst krummlinig begrenzt, aber dabei möglichst wenig gegliedert sind. Damit

berühren sich diese Motive enge mit den komplementären, worunter das Herzblatt mit der eigentümlichen knopfartigen Verbreiterung des Umrisses nach innen am Ansatze des Stengels, an den Durchbruchbronzen häufig begegnet. Als Beispiel möge das Schnallenbeschläg Fig. 101 aus Siebenbürgen dienen, wo das herzförmige Durchbruchmotiv unten, mit dem Knopf an der Basis, deutlich aus dem Zusammenstoß zweier Ranken resultiert. Das geschweifte Mandelmotiv (Fig. 67 h) als Efeublatt mit gebogener Spitze wiederholt sich an dem durchbrochenen Beschläge aus Siebenbürgen, Taf. XIV. 7; in der gleichen Form kehrt es zwar nicht an der Flasche von Pinguente, wohl aber an einer ganzen Reihe anderer Denkmäler dieser Emailgruppe wieder (an der Pyrmonter Kelle, der Karlsruher Platte, der in der Themse gefundenen Platte des British Museums und anderen).

Fig. 101. Klausenburg, Museum. Durchbrochenes Bronzebeschläg.

Schon v. Sacken und Kondakoff haben eine größere Anzahl von Gefäßen, die dieser Emailgattung angehören, namhaft machen können: die Liste ließe sich allein aus den rheinischen Sammlungen (Museen zu Speyer und Oldenburg, Sammlung Lückger in Köln u. a. m.) beträchtlich vermehren, und eine Spezialbearbeitung derselben möchte vom rein kunsthistorischen Standpunkt ein sehr lohnendes Ergebnis versprechen. Wir müssen uns an dieser Stelle mit der Hervorhebung einiger weniger Beispiele begnügen.

Da verdient vor allem die in der Themse gefundene emaillierte Bronzeplatte im British Museum (Fig. 102) einige Worte der Erwähnung. Sie bietet so viel des Merkwürdigen, daß sie eine eigene Abhandlung rechtfertigen würde, so viel auch bereits darüber gesprochen und geschrieben wurde. Was von rein kunsthistorischem Standpunkt das Wichtigste daran ist, wurde bisher von keiner Seite zur Sprache gebracht. Der Kürze halber

will ich mich ausschließlich auf dieses Wichtigste beschränken und im übrigen nur vorausschickend betonen, daß vor allem die Technik, ferner die charakteristischen kreisrunden Scheibchen oberhalb der Stielansätze beider Mandelmotive oben in den

Fig. 102. London, British Museum. Emaillierte Bronzeplatte.

Ecken über die enge Zusammengehörigkeit dieser Arbeit mit der Flasche von Pinguente keinen Zweifel übriglassen.[1]

[1] Auch die komplementären Kalottenmotive, die hier infolge flüchtig skizzenhafter Behandlung zu Halbmonden mit abgestumpften Enden geworden sind, sowie die Pelten, endlich die grundsätzliche Zerschneidung der Grundfläche durch lauter isolierte Mustermotive charakterisieren den Stil der ausgehenden Antike.

Man fasse lediglich das oblonge Mittelfeld ins Auge. Die feierliche Form der Aedicula, die Säulchen zur Seite mit dem greifengeschmückten Architrav und dem Giebel darüber, endlich das Basament mit den affrontierten Löwinnen zu beiden Seiten der Vase — das alles ließe in der Mitte eine figürliche oder doch emblematische Darstellung erwarten. Statt dessen begegnen uns reine Ornamente. Und welche Ornamente! Wir fragen: Was ist Muster und was Grund? Wir glauben Pelten, Voluten zu erkennen, aber die wechselnde Emailfärbung macht uns daran wieder irre. Wir sehen hellfarbige und dunkelfarbige Voluten ineinander geschoben, aber keinen Grund dazwischen. Doch halten wir uns zunächst an den Mittelpunkt: die vierblätterige Rosette in der Mitte. In ihr läuft offenbar das Gesamtmuster zusammen. Was sollen aber die ovalen Blätter, die von den Ecken hereinstarren? In ihnen ruht der Schlüssel zum Verständnis des ganzen Musters, denn sie sind nichts anderes als je ein Viertel der mittleren Rosette. Ergänzen wir jedes dieser Eckblätter zur vollen Rosette und denken wir uns überall dazu die Fortsetzung, wie sie die mittlere Rosette zeigt (Fig. 103), so erkennen wir, daß sich nach allen vier Seiten des Oblongums das gleiche Muster wiederholt. Mit

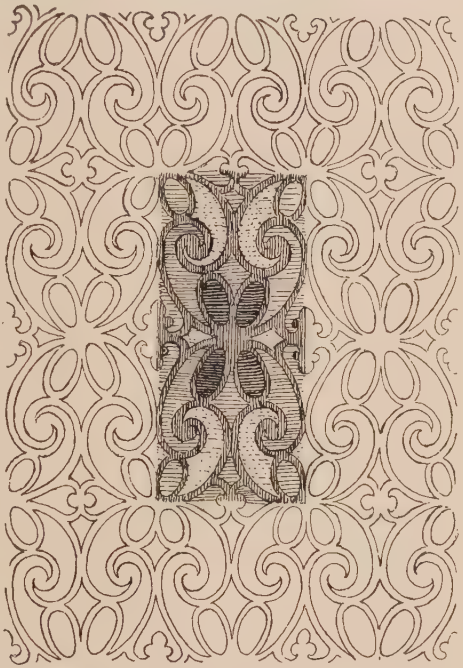


Fig. 103. Innenmuster der Londoner Bronzeplatte, mit allseitiger Fortsetzung des unendlichen Rapports.

anderen Worten: Wir haben ein Muster nach unendlichem Rapport vor uns.

Wir haben ein solches Muster unter anderem an der Innsbrucker Fibel (Fig. 69) kennen gelernt; mit demjenigen des Londoner Emails verglichen, erscheint es nüchtern und kleinlich. Die frühesten Beispiele hinwiederum, die uns Pompeji geliefert hatte (Stilfragen 313, Fig. 171), wurzeln noch tief im klassischen Stil; sie zeigen viel freien Grund und darinnen kleine Muster. An unserer Platte tritt der unendliche Rapport zugleich mit der Tendenz auf, die Grenzen zwischen Grund und Muster zu verwischen. Dies haben wir aber als die Haupttendenz der Kunst der späteren römischen Kaiserzeit kennen gelernt. Die nächsten Analogien für unsere Platte liegen auf solchen Stilgebieten, die den unendlichen Rapport und die Entnaturalisierung des Musters zum Prinzip erhoben haben. So erinnern die reziprok ineinander verschobenen Voluten an arabische Intarsien in Kairo und an spanische Aufnäharbeiten des 16. Jahrhunderts; das Gesamtmuster des Oblongums hingegen ist der Prototypus geworden für die Behandlung der Innenfelder gewisser orientalischer Teppiche, wie zum Beispiel der drei sogenannten Polenteppiche im Schönbrunner Teppichdepot (Jahrbuch der kais. kunsthistorischen Sammlungen 1892, Taf. 28).

Daß uns mit Werken wie der Londoner Platte unmittelbare Vorläufer der spätrömischen Granateneinlagen vorliegen, kann keinen Zweifel leiden; denn die Trennung der Farbfelder durch Metallstege, wobei es zweifelhaft bleibt, ob Farbe oder Metall das Muster darstellen, haben wir ja auch als die bezeichnendste Eigentümlichkeit der Granateneinlage in Gold kennen gelernt. Die Herstellungszeit unserer Platte wird man ebenso wie diejenige der Flasche von Pinguente in der mittleren römischen Kaiserzeit zu suchen haben. Die lokale Entstehung der Londoner Platte möchten englische Forscher gerne in England suchen, wo sie gefunden worden ist, und zwar machen sie dafür

ihren angeblich unvollendeten Zustand geltend.[1] Ich hätte gegen eine solche Annahme durchaus nichts einzuwenden, sofern man nur zugibt, daß der folgenschwere künstlerische Schritt, von dem sie Zeugnis gibt, nicht auf so entlegenem provinzialrömischem Boden gemacht wurde. Daß mindestens das oblonge Mittelfeld nach einer anderen, vollkommeneren Vorlage kopiert wurde, beweist übrigens der Augenschein, denn die Ornamentik ist insbesondere am unteren Schmalrand offenbar verstümmelt.

Ein lehrreiches Beispiel unendlichen Rapports in unserer Denkmälerklasse liefert auch die Platte aus Badenweiler im Karlsruher Museum.[2] Hier ist die Ausführung flott und originell. Die Komposition aus feingeschwungenen Ranken gebildet, an denen Efeublätter mit dem charakteristischen kreisrunden Stilansatz sitzen.

Eine der berühmtesten Vertreterinnen der ganzen Denkmälerklasse ist ferner die Kelle von Pyrmont im Museum zu Arolsen. Die große Polygonalmusterung ihrer Mantelfläche hat schon manchen »orientalisch« angemutet; die Details der Ornamentik sind aber eher von griechischem Formengeiste erfüllt. Nur der wechselnde Grund findet sich auch hier, und zwar inmitten der Fünfecke, inner- und außerhalb der mittleren Palmette.

Ein weiteres Beispiel, namentlich für die koloristische Wirkung des wechselnden Grundes, bietet ein sechseckiges Gefäß von Pyramidenstutzform im rheinischen Provinzialmuseum zu Bonn. Eine Seite davon ist auf Taf. VII. 1, reproduziert; auch der sechseckige Deckel ist mit einer Blätterranke auf Emailgrund verziert, während die Stutzfläche als Boden dient. Die undulierenden Ranken mit dreispaltigen Blättern entfalten sich nach

1 In diesem Zusammenhang verdient bemerkt zu werden, daß die geschwungene Rankenornamentik dieser Gefäße eine augenfällige Verwandtschaft mit derjenigen gewisser englischer La-Tène-Emails (Kemble, Horae ferales XIX, XX) aufweist, was uns nach allem bisher Gesagten nicht wundernehmen kann, da es sich hier nur um zwei Phasen eines und desselben Entwicklungsganges (Vorstufen eines und desselben Zieles) handelt. In dem (älteren) englischen La-Tène-Email herrscht noch insofern ein klassisch-taktischer Geist, als das Email hier entweder ein ausgesprochenes Muster, freilich auch schon von unverkennbar komplementärer Form (vgl. Kemble, XX. 2), oder einen ausgesprochenen Grund (Kemble, XX. 4) bildet.

2 Abgebildet bei Lindenschmit, Alterthümer, III. 9, 4, Nr. 1.

außen auf blauem, einwärts auf rotem Grunde; in der gleichen Weise wechselt der Grund rings um die beiden Vogelfiguren. Die Farbe soll nicht im Sinne der klassischen Polychromie die klare Erscheinung des Musters unterstützen, sondern im Sinne des spätantiken Kolorismus dieselbe verwischen. Nicht durch das Gleichgewicht zwischen bewegter Erhebung und ruhender Ebene, sondern durch die ausschließliche Erscheinung von Bewegung wird die erwünschte künstlerische Einheit hergestellt. Es liegt auch klar zutage, was diesen mittelrömischen Arbeiten noch gefehlt hat, um das spätrömische Ideal vollkommen zu erreichen. Das Muster ist immer noch ein unverkennbar organisches (Rankenstengel und Blätter, Vögel), und darum gegenüber dem Grunde, trotz dessen wechselnder Färbung, im Vorteile. Die spätrömische Kunst wird auch die Tiere völlig fallen lassen und die Blattmotive noch mehr auf komplementäre Formen von rein künstlerischem Existenzgrund reduzieren. Ferner sind die Blattmotive in dieser Emailgruppe noch untereinander verbunden; die spätrömische Kunst wird auch diese Verbindung unterbrechen. Genau diese zwei Punkte sind es aber, welche die Musterbildung in den Granateinlagen in Gold von derjenigen der in Rede stehenden Emailgruppe unterscheiden. Ist einmal dieser letzte Schritt geschehen, dann darf man sich auch auf zwei Farben (Rot und Gold gleich Hell und Dunkel) beschränken, während die vorliegenden Emailarbeiten noch mehrerer Farben bedürfen, weil sie notwendigermaßen mit der Farbe des Grundes wechseln müssen, wenn sie der koloristischen Kunstabsicht genügen sollen. Mit anderen Worten: diese Emails haben noch einen zweifellosen Grund, wenn auch einen wechselnden, gegenüber dem Muster; die Granateinlagen in Gold haben den letzten Unterschied zwischen beiden vollständig verwischt, so daß der Massenkomposition gegenüber selbst die gemusterte Fläche als uniformer Grund erscheint. Auf die in Rede stehenden Emails hätte sich aber eine Massenkomposition noch nicht aufbauen lassen.

Da der wechselnde Grund das vornehmste Mittel des Kolorismus auf derjenigen Entwicklungsstufe, die uns diese Emailgattung repräsentiert, ausmacht, erscheint es notwendig, über seine historische Stellung noch einige Bemerkungen beizufügen. Wie der unendliche Rapport, ist auch der wechselnde Grund keine absolute Neuerfindung der mittelrömischen Zeit gewesen, sondern hat seine Vorläufer seit dem Beginne einer ausgesprochen optischen Auffassung in der antiken Kunst überhaupt, das heißt spätestens seit dem Beginne der römischen Kaiserzeit gehabt. Wie ohnehin zu erwarten, ist er am frühesten in Pompeji nachzuweisen. Die Wandmalereifragmente Inv.-Nr. 9916, 9917, 9919, 9920, 9924, 9925 u. a. im Museo Nazionale zu Neapel zeigen Ranken mit Blumen und Emblemen, die zwei verschiedenfarbige Grundfelder voneinander trennen, so daß die Ranke auf zweierlei Grund gesetzt erscheint, ähnlich, wie dies an der Pinguenter Flasche der Fall ist. Aber in Pompeji hat man die zwei Farbfelder so klar voneinander getrennt, daß über die Bedeutung der Ranke als eines Musters schließlich doch kein Zweifel aufkommen kann, während an der Pinguenter Flasche der blaue Grund in den roten und der gelbe in den blauen hineingesetzt erscheint, was die offenbar schon in Pompeji beabsichtigte koloristische Verwirrung in einem weit höheren Grade herbeizuführen geeignet ist. Wie der unendliche Rapport der pompejanischen Dekoration, ist also auch ihr wechselnder Grund noch ein recht zahmer gewesen. Es spiegelt sich darin dasselbe zögernde Verhältnis zur optisch-koloristischen Auffassung, das uns in der Skulptur der beginnenden Kaiserzeit entgegengetreten war. Es ist eben eine und dieselbe Richtung des Kunstwollens, die sich in allen Kunstgattungen geltend zu machen sucht, aber auch auf allen in gleichem Maße zunächst noch durch die taktisch-polychromistische Auffassung im Zaume gehalten wird.

Gefäße und Gefäßplatten bilden in der erörterten ersten Gruppe von »römischen« Emailgegenständen weitaus die Überzahl der

erhaltenen Denkmäler; doch sind andere Gegenstände davon durchaus nicht ausgeschlossen gewesen. Sogar Scheibenfibeln, die wir als die typische Spezialität der zweiten römischen Emailklasse kennenlernen werden, sind innerhalb der ersten nachgewiesen, wie unter anderem ein bei Lindenschmit, Alterthümer (III. 9, Taf. 4, Nr. 2) publiziertes Exemplar mit krummspitzigem Mandelmotiv beweist. Eine ganz vereinzelte und in mehrfacher Hinsicht merkwürdige Ausnahme bildet ferner die Bronzefigur eines Hahnes im Paulusmuseum zu Worms (Taf. V. 1), zu Köln gefunden. Dem Tiere fehlen (vielleicht von Anbeginn) Fußzehen und Schweif: der Schnabel ist leise, wie zum Krähen, geöffnet. In der Umrißlinie der Figur allein liegt schon eine ganz eigenartige Mischung von Beobachtung der belebten organischen Natur einerseits und Tendenz auf kristallinische Ruhe anderseits. Das Gefieder ist weder durch taktisch ausladende Federn noch durch optisch wirkende Gravierung, sondern durch bunte Emaillierung zum Ausdrucke gebracht. Auf der Brust ist dies vermittels einer diagonalen Quadrierung geschehen: die Ägypter hätten es auch so gemacht, aber sie hätten die Quadrate wagrecht nebeneinander gelegt, anstatt sie übereck zu stellen. In dieser Übereckstellung ruht zugleich das Grundschema des unendlichen Rapports, das heißt der unendlichen Bewegung in der Ebene, im Gegensatze zur ruhenden Geschlossenheit der liegenden Quadrierung, innerhalb welcher alle Vertikalen durch die Horizontalen aufgehoben erscheinen. Die Flügel sind nicht minder stilisiert und dabei bewegt durch vier parallele Reihen von Halbmondmotiven (Fig. 104) wiedergegeben: Motiven von ausgesprochen krummlinig-komplementärer Form (vgl. Fig. 67 g). Die Hörnchen der Halbmonde sind reihenweise auf- und abwärts gerichtet: die daraus resultierende flimmernde Bewegung wird noch durch den dreifachen Wechsel der Farben — Rot, Gelb und Weiß — gesteigert. Die beiden letzteren Farben sind allerdings stark mit Kupferoxyd durchzogen, wodurch sie einen Stich ins Grünliche erhalten haben. Das Muster bilden immer die

Farbfelder: die in Bronze stehengebliebenen Stege dazwischen repräsentieren den isolierenden Raumgrund dazwischen.[1]

Haben wir in der soeben besprochenen ersten Klasse von antiken Emailarbeiten aus der römischen Kaiserzeit überwiegend Gefäße und Gefäßteile angetroffen, so begegnen wir in der nun zu erörternden zweiten Klasse fast ausschließlich Fibeln (Taf. VII. 2 3; Taf. VIII).[2] Und zwar sind es der erdrückenden Mehrzahl nach Scheibenfibeln; Bügelfibeln mit Emailschmuck, wie Taf. VII. 2, sind verhältnismäßig seltene Ausnahmen. Dadurch allein wird bereits das Kunstwollen, dem diese Emailgegenstände zu dienen haben, von vornherein in ein helles Licht gestellt; denn die Scheibenfibel läßt die notwendigermaßen taktisch wirkenden Glieder — die Nadel samt Kopfansatz und Schuh — hinter einer ebenen Fläche verschwinden. Mit dem Hinwegfall des taktischen Bügels hängt auch die weitere technische Veränderung zusammen, daß an Stelle der Feder in der Regel das Scharnier getreten ist. Aber innerhalb dieser gemeinsamen antiplastischen Tendenz aller Scheibenfibeln läßt sich doch ein bestimmter Entwicklungsgang

Fig. 104. Worms, Museum. Gefieder am Rücken des emaillierten Hahnes.

[1] Im Museo Nazionale zu Neapel befindet sich unter den kleinen Bronzen die Figur eines Pfaues mit graviertem Gefieder (Inv.-Nr. 69.784, mit Kat.-Nr. 1138), angeblich aus Pompeji stammend, mit etwas steifer Körperhaltung und Kopfbildung. An den Wormser Hahn wird man dadurch kaum oberflächlich gemahnt; dagegen erinnert der pompejanische Pfau namentlich in der Anordnung und Detailbildung des Brust- und Schwanzgefieders an einen Geier auf einem jener früher erwähnten sibirischen Schmuckstücke, abgebildet bei de Linas, Les origines de l'orfévrerie cloisonnée, II, Musée de l'Ermitage pl. A. Nr. 1.

[2] Die auf Taf. VIII vereinigten Stücke stammen sämtlich aus dem großen Funde von Mechel (Meclo) in Südtirol (Val di Non), der teils in den Besitz des Reichsratsabgeordneten Luigi de Campi in Cles, teils in denjenigen des Ferdinandeums in Innsbruck und des Museums zu Trient übergegangen ist. Unbekannten Fundortes sind die ebenfalls in diese Gruppe gehörigen Exemplare Taf. VII. 2, 3. Von den auf Taf. VIII abgebildeten 15 Stücken ist Nr. 5 von vornherein abzuziehen, da dieses Stück eher der ersten als der zweiten Gruppe zuzuzählen ist. Die darauf dargestellte Tierfigur (ein Reh?) ist von einem ausgesparten Bronzesteg umzogen und hebt sich heute manganviolett vom blauen Grund ab.

von einer zurückhaltenderen zu einer radikalen Ausdrucksform beobachten. Schon die zahlreichen durchbrochenen Exemplare beweisen den Zusammenhang mit dem Kunstwollen der früheren Kaiserzeit; übrigens haben wir unter den nichtemaillierten Durchbrucharbeiten bereits Scheibenfibeln kennengelernt (siehe Taf. XIV. 1). Das peltenartige Grundmotiv von Taf. VIII. 11, ist uns dort als eines der gemeinüblichsten begegnet. Auch in der Verwendung der Tierfigur (VII. 3, VIII. 1—3) haben wir ein Symptom relativen Beharrens bei der taktischen Auffassung zu erblicken.

Eine Anzahl von Exemplaren (wie zum Beispiel die Eulenfibel, VIII. 2) hat ferner mit den frühesten Durchbrucharbeiten noch die klassische Reliefauffassung gemein, die sich darin ausdrückt, daß nur die Unterseite schlechthin als Ebene gebildet, die obere Schauseite dagegen, zwar in der Mitte nicht minder eben, an den Rändern jedoch nicht senkrecht abgeschnitten, sondern in einer Kurve abfallend gebildet ist, worin sich ein Übergang von der Relieferhebung zur (idealen) Grundebene und somit eine (von der klassischen Kunst unabweislich postulierte) Verbindung mit dieser letzteren kundgibt. Anderseits kann aber nicht entgehen, daß die Mehrzahl dieser emaillierten Scheibenfibeln an den Rändern senkrecht beschnitten ist, worin sich die vorgeschrittene, erst seit der mittleren Kaiserzeit zu beobachtende Tendenz auf räumliche Isolierung der Einzelerscheinung manifestiert. Ferner ist das Stabwerk der durchbrochenen Emailfibeln keineswegs mehr so kräftig (taktisch) gebildet als an den früheren Durchbrucharbeiten. Nimmt man noch den stilisierten Charakter der Tierfiguren hinzu, die zum Teile in einfache, massige, ungegliederte Umrisse gefaßt sind, so gelangen wir schon auf Grund der Untersuchung der äußeren Formen zu dem unabweislichen Ergebnis, daß diese Emailklasse selbst in ihren relativ taktischesten Vertretern keinesfalls in die Zeit des durch die früheren Durchbrucharbeiten vertretenen Kunstwollens hinaufreicht. Von den nicht durchbrochenen Scheiben zeigen die älteren eine mehr

oder minder reiche, aber stets kleinliche Gliederung, die bereits mit derjenigen des (allerdings weit später entstandenen) Beschlägs der Schnalle von Apahida (Fig. 96) annähernd auf der gleichen Stufe steht.

Die späteste, wohl schon an der Grenze zwischen mittel- und spätrömischer Kunst gelegene Phase repräsentieren Beispiele gleich VIII. 14, die nicht allein keine äußere Gliederung des senkrecht abgeschnittenen Umrisses, sondern auch keine innere mittels konzentrischer Zonen (wie an VIII. 7, 8, 9, 12) mehr aufweisen. Dies schließt freilich nicht aus, daß VIII. 14 vielleicht sogar etwas früher entstanden sein könnte als die anderen ihm in der Entwicklung voranstehenden Exemplare; denn man darf niemals vergessen, daß man es hier mit der ungemein reichen Entwicklung innerhalb eines Weltreiches zu tun hat, wobei es mit Rücksicht auf die in Fabriken zentralisierte Produktion weniger ins Gewicht fällt, daß die einzelnen geographisch weit auseinanderliegenden Teile des Reiches unmöglich gleichen Schritt gehalten haben können. Man hat vielmehr dabei nur an unsere modernen Verhältnisse zu denken, wo wir ebenfalls zur gleichen Zeit Kunstwerke entstehen sehen, die in ihrem Stile mitunter bis zu hundert Jahren und noch weiter auseinander zu liegen scheinen: je intensiver und vielseitiger das Kulturleben (und diese Eigenschaft wird man dem zweiten und dritten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit nicht bestreiten wollen), desto größer ist der Abstand im Kunstwollen (und in der Art des Wollens überhaupt) zwischen den einzelnen Individuen und desto größere Zeiträume müssen zusammen überblickt werden, wenn man über dem bunten Wechsel der Mode und der individuellen Neigungen das gemeinsame einheitliche Moment erkennen will.

In der Behandlung des Emails selbst unterscheidet sich diese zweite Klasse von der früher erörterten erstens dadurch, daß der koloristische Eindruck nicht durch die Wechselwirkung von Bronze und Email, sondern durch das Email allein hervorgebracht wird, das heißt, daß nicht allein der Grund, sondern auch das

Muster durch das Email gebildet wird, dessen einzelne verschiedenfarbige Teile ganz unvermittelt aneinanderstoßen; zweitens dadurch, daß das Muster fast immer ein geometrisches ist. Wenn auch eine Farbe stets das Übergewicht behauptet und daher für sich die Bedeutung des Grundes in Anspruch nehmen darf, so sind doch die einzelnen Mustermotive darin isoliert verteilt und nicht mehr nach klassischem Bedürfnisse als eine untereinander verbundene Gesamtheit dem Grunde entgegengesetzt.

In diesem Umstande gelangt die kunsthistorische Bedeutung dieser Emailgattung als Vorläuferin der Granateinlagen zum unzweideutigsten Ausdrucke. Charakteristisch ist ferner die Neigung, mehrere Farben ineinander zu setzen, wofür namentlich die Eulenfibel, VIII. 2 einen lehrreichen Beleg bildet.

Auch die Millefiorirosetten und Schachbrettausschnitte (VIII. 7, 11, 14), die kalt in den Emailbrei eingedrückt und durch Schmelzen des letzteren mit ihm fest verbunden wurden, dienen der gleichen Tendenz auf möglichst reichen und bunten Wechsel in den Farben. Der Bronze verblieb dabei nur mehr die Funktion der äußeren Verzierung (und tektonischen Gliederung), das heißt Einfassung in eine dünnwandige Zelle, so daß wir es in künstlerischem Sinne eigentlich mit Zellenemail zu tun haben, wenngleich der technische Vorgang eher die Bezeichnung als Grubenemail zu rechtfertigen scheint. Die koloristische Absicht, welche die erste Emailklasse durch die wechselnde Grundfarbe zu erreichen gesucht hatte, wird in der zweiten Gattung durch lebhaft wechselnde Musterfarben (und geometrische Konfiguration des Musters) verwirklicht. Der Granateneinlage in Gold kam die zweite Klasse darin näher als die erste, daß sie die einzelnen Teile des Musters bereits isolierte; sie blieb dagegen im gleichen Bestreben hinter der ersten Klasse darin zurück, daß sie den einfarbigen Grund gegenüber dem Muster noch zu einem allzu klaren Bewußtsein brachte. So erklärt sich, daß beide (schon durch die Fundstatistik als ungefähr gleichzeitig erwiesenen) Emailgattungen nebeneinander

existieren konnten, indem die eine gerade darin voraus war, worin die andere zurückstand.

Auch diese zweite Emailgattung ist in ihrer Anwendung gewiß ebensowenig auf die Scheibenfibeln allein beschränkt gewesen, als die erste auf Gefäße; die Überzahl derselben unter den Funden ist nur dadurch zu erklären, daß in den Gräbern, aus denen wir ja hauptsächlich die Kenntnis des Kunstgewerbes jener Zeiten schöpfen, für andere Beigaben als Schmuck und hie und da Gefäße keine Veranlassung gewesen ist. Nur aus einzelnen Funden im Schutt vermögen wir zu erraten, wie weit sich die Emaildekoration auf Bronze(und Edelmetall)gegenständen aller Art in der vorkonstantinischen Kaiserzeit erstreckt haben muß. Als Beispiel mag das Beschläge mit Anhängern auf Taf. V. 3, aus Siebenbürgen (von der Stätte des römischen Kastells Apulum) dienen.[1]

Die äußere Formgebung erinnert mit dem mehrfach wiederholten Bohnenprofile an die Schnalle von Apahida und auch die vorgeschrittene Flächentendenz scheint auf die Spätzeit hinzuweisen. Aber der Belag mit gestanztem Bronzeblech, der leider nur fragmentarisch erhalten ist, zeugt noch von einem Reste taktischer Stilauffassung. Sehr merkwürdig ist der Umstand, daß das gestanzte Bronzeblech das Email bis zu einem gewissen Grade verdeckt haben muß. Es scheint sich darin ein Konflikt zwischen taktischer und farbig-flächenhafter Tendenz auszudrücken, für den ich keine Parallele wüßte, was uns doppelt bedauern läßt, daß die Erhaltung des Stückes eine so mangelhafte ist.

[1] Für eine nähere Zweckbestimmung diene die Notiz, daß sich auf der flachen Rückseite des oberen Gliedes zwei geräumige Ösen (für die Aufnahme eines Riemens?) und auf derjenigen eines jeden der beiden kleineren Glieder je zwei längere Zapfen mit Nagelkopf am Ende vorfinden, was uns somit berechtigt, in dem ganzen nicht einen Anhänger, sondern ein artikuliertes Beschläge zu erkennen. Man pflegt solche Schmuckstücke in der Regel mit dem Pferdezaumzeug in Verbindung zu bringen. Ein ähnliches emailliertes Exemplar, bisher unpubliziert, befindet sich in der Sammlung des Baron Lipperheide in Schloß Matzen (Tirol), ein tauschiertes aus Kyllburg im Museum zu Trier, publiziert in der Westdeutschen Zeitschrift XIV, Taf. 22, Nr. 2.

Ferner sind auf Taf. VII. 4, 6, 7 drei Gegenstände abgebildet, die sich als eine Vereinigung der ersten mit der zweiten Emailklasse darstellen. Indem die Bronze zusammenhängende Muster nach Art der ersten Emailklasse darstellt und diese auf einen kleingemusterten Emailgrund nach Art der zweiten Emailklasse setzt, entsteht eine Massenkomposition. Auf den einfachsten Ausdruck erscheint dieses Verhältnis in der Scheibenfibel VII. 7 mit bartloser Menschenmaske, auf blauem Grunde mit (vormals) rot-weißen Kreistupfen, gebracht.

Die große Scheibe VII. 6 erweist sich schon mit ihren Durchbrechungen einer verhältnismäßig frühen Entwicklungsstufe (spätestens dem dritten Jahrhundert) angehörig. Die Löwenmaske in der Mitte, die Delphine in der Randeinfassung wirken ebenso in taktischem Sinne wie die beiden konzentrischen Kreise; nur der Umstand, daß man diese Kreise nicht als taktische Rundstäbe, sondern als ebene Leisten mit farbiger Behandlung der Oberfläche (kleinen Millefiorirosettchen auf blauem Grunde) gebildet hat, verrät die koloristische Tendenz der mittelrömischen Zeit. Das vorgeschrittenste Stadium der Entwicklung scheint die Platte VII. 4 zu vertreten. Die auf den ersten Blick auffallende Disposition der beiden roten Blätter an gebogenen Stengeln ist durch den unendlichen Rapport diktiert; denkt man sich die Platte nach rechts und links vervielfältigt, so gewinnt man ein beständig wiederkehrendes Motiv von zwei nach entgegengesetzter Richtung gekehrten Blättern, die durch je zwei gebogene Rankenlinien untereinander verbunden sind, oben und unten von je einer Zickzacklinie begleitet. Die Gegenübersetzung der breiten roten Blätter und des Millefiorigrundes ergibt hier eine besonders wirksame Massenkomposition.

In technischem Sinne verdient am ehesten die Bezeichnung »Grubenemail« eine bisher nur in wenigen Exemplaren bekanntgewordene Emailgattung, als deren Repräsentant die Scheibe VII. 5 dienen möge. Die stilistische Absicht ist derjenigen der zweiten Emailgattung offenbar nächstverwandt: denn der Grund ist auch

hier ein einheitlicher, das Muster aus isolierten und in dichter Folge wechselnden Teilen zusammengesetzt. Der Unterschied besteht darin, daß die Grundfarbe nicht durch Email, sondern durch die Bronze hergestellt ist, deren Oberfläche durch wirkliche, für die Aufnahme des Emailbreis bestimmte Gruben unterbrochen erscheint. Die gedrungenen Umrisse des zentralen Kreuzes und die Herzmotive künden den Zusammenhang mit der komplementären Ornamentbildung. Diese Emailgattung zählt gewiß zu den spätesten der römischen Kaiserzeit, denn sie bildet den unmittelbaren Vorläufer jener Granateinlagen, an denen die Steinplättchen nicht in Zellen (wie an der Schnalle von Apahida, Fig. 96), sondern in massivem Goldgrunde (wie an einigen Stücken zu Petrossa Fig. 99, an der Swintilakrone Fig. 108) gebettet sind: ersetzt man an VII. 5 die Bronze durch Gold, das Email durch Granaten, so gewinnt man unmittelbar eine Granateinlage des angedeuteten Typus. Jedoch scheint auch diese Emailgattung wenigstens im Prinzipe schon gleichzeitig mit der von uns als erste Gruppe bezeichneten gefunden gewesen zu sein, denn zusammen mit der Flasche von Pinguente ist auch das Fragment eines in dieser Weise verzierten Bronzegerätes zutage gekommen.[1]

Mit der zweiten und dritten Emailklasse enge verwandt und anderseits doch durch nicht zu übersehende Eigentümlichkeiten davon geschieden sind die Angehörigen einer vierten Klasse, wofür die Fibel, Fig. 105, ein Beispiel geben möge. Es handelt sich hier nicht um eine Scheibenfibel, sondern um eine Bügelfibel mit Scharnier, deren Bügel aber stark verbreitert und unter einem stumpfen Winkel gebrochen erscheint. Der Emailschmuck zeigt regelmäßig reziproke Zickzackreihen, indem dreieckige

1 Von E. v. Sacken a. a. O. publiziert und für einen Pferdezaum erklärt. Das stark verrostete Objekt zeigt fünf Reihen eingeschlagener Ornamente; eine mittlere Reihe Spitzovale zwischen je zwei Reihen Efeublätter und Vierecke. Soviel sich aus zurückgebliebenen Spuren erkennen läßt, waren die Gruben sämtlich mit Email von alternierenden Farben (blau und weiß) gefüllt; die Oberfläche scheint ohne Schliff verblieben zu sein.

Felder aus rotem Email in ausgehobenen Gruben in komplementärer Weise mit den im Bronzegrunde stehengebliebenen Dreieckfeldern abwechseln. Eine besondere Eigentümlichkeit dieser Gattung von Emailfibeln bildet der Tierkopf, der als Verhüllung des Nadelschuhes den Abschluß der Fibel bildet. Er hat immer die typische Form eines von oben gesehenen und darum mit dem Scheitel in die Ebene projizierten Kopfes mit zwei kreisrunden Augen und drei Reihen gravierter paralleler Strichlagen behufs Andeutung des Felles am Halse (und an der Schnauze). Dieser Kopf ist es namentlich, in dem man gemeiniglich einen unzweifelhaften Ausdruck des Barbarismus erblicken zu müssen vermeinte. Er bedeutet jedoch die vom spätrömischen Kunstwollen diktierte Projektion des in der Draufsicht erfaßten Kopfes in der optischen Ebene in ganz analoger Weise, wie die Köpfe, welche die Scharnierachse auf den Keilschnittschnallen halten (S. 297), die gleiche Projektion des im Profil gesehenen Kopfes darstellen. Die gravierte Strichelung der Haare kennen wir von den Kaiserporträts seit Alexander Severus her als ein Ausdrucksmittel der optischen fernsichtigen Tendenz in der römischen Bildnerei: sie ist übrigens auch in der zweiten Emailklasse (VIII. 1, 2) nicht selten anzutreffen. Aber soviel wird allerdings richtig sein, daß diese vierte Emailklasse unter allen den spätesten Rang einnimmt, das heißt wohl der Hauptsache nach bereits dem vierten Jahrhundert angehören dürfte. Die reziproken Dreieckzacken (wie alle reziproken Muster) leisten in der Tat im koloristischen Stile das äußerste an Verwischung des Verhältnisses zwischen Grund und Muster.

Fig. 105. Wien, Naturhistorisches Museum. Emaillierte Bronzefibel mit Tierkopfablauf.

Emailgegenstände der ersten Klasse sind gefunden in England, Frankreich, Deutschland, Österreich, Italien; diejenigen der zweiten Klasse sogar darüber hinaus bis an den Kaukasus,

wobei noch hervorgehoben zu werden verdient, daß sich völlig identische Exemplare an entgegengesetzten Punkten Europas wiederholt haben feststellen lassen. Wenn sie im eigentlichen Orient bisher nicht aufgetaucht sind, so folgt daraus noch nicht, daß sie nicht auch dort verbreitet gewesen seien, denn der Orient hat nur aus äußeren Gründen bis heute nicht allein keine Emailfunde, sondern überhaupt nur verschwindend wenig Kleinfunde aus der römischen Kaiserzeit geliefert. Es sei hiefür nur an die ägyptischen Gräberfunde aus dieser Zeit erinnert, die zwar wohlerhaltene textile Gewänder, aber fast gar nichts an Schmuck oder Geräten zutage gefördert haben.

Die Verbreitung der besprochenen Emailsachen über die ganze westliche Hälfte des römischen Reiches, aus der uns eben allein solche Gräberfunde vorliegen, und darüber hinaus in die Einflußsphäre des Reiches im Norden des Schwarzen Meeres läßt doch den Schluß dringend erscheinen, daß diese Emailsachen im römischen Reiche allgemein bekannt und gebraucht worden sein müssen. Nichtsdestoweniger hat man aus der bekannten vielerörterten Stelle bei Philostratus (Im. I, 28) entnehmen wollen, daß die kulturführenden Mittelmeervölker um das Jahr 200 n. Chr. vom Email lediglich als einer von den Barbaren am fernen Ozean geübten Kunst Kenntnis gehabt hätten. Selbst wenn man annimmt, daß Stücke wie VII. 6 und 7, deren Zugehörigkeit zur mittelländischen Kunst schon durch die daran beobachtete Behandlung des Figuralen außer Zweifel gesetzt erscheint, erst im dritten Jahrhundert entstanden seien, bleibt die durch Denkmäler erwiesene Tatsache bestehen, daß bereits die voraugusteischen Griechen die Emailtechnik gekannt und geübt hatten. Die übliche Deutung der erwähnten Philostratusstelle kann also unmöglich richtig sein; die Frage, wie diese Auslegung durch eine andere triftigere ersetzt werden könne, ist nicht allein kunsthistorischer, sondern auch philologischer Natur und entzieht sich der Erörterung an dieser Stelle. Unsere Pflicht war es bloß, die Identität des an den besagten Emails vertretenen Kunstwollens mit dem

gemein-mittelländischen der römischen Kaiserzeit nachzuweisen, und diese Aufgabe glauben wir in hinreichend überzeugender Weise gelöst zu haben.[1]

Der Gebrauch des Emails zur farbigen Verzierung des Metalles hat seit dem vierten Jahrhundert fühlbare Einschränkung erfahren, die sich im fünften, nach endgültiger Ablösung der mittelrömischen durch die spätrömische Richtung des Kunstwollens, bis zur bewußten Vernachlässigung gesteigert zu haben scheint. Gänzlich aufgehört hat er aber wohl niemals. Die Denkmäler, die davon Zeugnis geben, hängen zwar sämtlich mit der Barbarenfrage zusammen und hätten daher erst im zweiten Teile dieses Werkes Erörterung zu finden: aber einige vorgreifende Bemerkungen an dieser Stelle dürften auch für den bisher

1 Die auffallende Tatsache der gleichmäßigen Verbreitung identischer Typen über ganz Europa bis an den Kaukasus hat natürlich auch die Forscher, die an der Hypothese barbarischer Herkunft des römischen Emails festhielten, zu Erklärungsversuchen herausgefordert. De Linas hat dabei an die Zigeuner gedacht, die von alters her in mannigfachen Metalltechniken bewandert gewesen wären und als Weltvaganten die Früchte ihrer Arbeit überallhin gebracht hätten; wer den achtunggebietenden Ernst kennt, mit welchem dieser unermüdliche Forscher seinen Untersuchungen obgelegen hat, wird das Resultat, zu dem er gelangt ist, tragikomisch finden müssen. Kondakoff wollte wiederum in der fraglichen Erscheinung den Ausfluß einer »gemeinsamen barbarischen Kultur vom ersten bis zum vierten Jahrhundert n. Chr.« erblicken; da muß man aber fragen, welcher allmächtige Faktor die so erfolgreiche Vermittlung zwischen den über einen ganzen Weltteil und darüber hinaus verstreuten Barbaren verschiedener Sprache und Sitte übernommen haben mag? Alle diese Hypothesen sind aber überhaupt bloß vom Standpunkt der materialistischen Theorie diskutabel, wonach die Technik der Kunst vorausgegangen wäre. Setzt man einmal das Kunstwollen wieder in die ihm gebührenden Rechte des allein diktierenden Faktors ein, dann kann der Gedanke, daß die auf römischem Reichsboden so zahlreich gefundenen Emailgegenstände barbarischer Herkunft gewesen sein könnten, von vornherein nicht aufkommen. Denn selbst in dem Falle, als die »Technik« des Grubenemails von irgendeinem koloristisch kunstgesinnten Barbarenstamm erfunden worden und den Römern erst auf diesem Wege bekanntgeworden wäre, ist es ausgeschlossen, daß eine Bevölkerung von dem uns in Pompeji tausendfach bezeugten positiven Sinn für künstlerische Gestaltung aller Dinge die Emailsachen, die ihr gefielen und die sie nach Zeugnis der Funde massenhaft verbrauchte, bloß von den Barbaren importiert und nicht selbst zu verfertigen getrachtet hätte. Sind aber die auf römischem Reichsboden gefundenen Emailsachen römische Arbeit, dann repräsentieren sie eben eine römische Kunst und nicht eine barbarische Kunst. Die Erfinderrolle der Barbaren — wenn eine solche sich zwingend nachweisen ließe — hätte dann ihre gebührende Stelle in der Geschichte der Technologie zu finden — auf einen Platz in der Kunstgeschichte würde ihr darum noch kein Anspruch zustehen.

betrachteten Entwicklungsgang von aufklärender Bedeutung sein. Zu den bekanntesten Emaildenkmälern der Völkerwanderungszeit zählen eine Fibel aus dem zweiten Funde von Szilágy-Somlyó in Budapest und die eiserne Krone der Langobarden in Monza. Die erstere (Taf. IX. 3) zeigt in der Mitte des halbkreisförmigen Kopfstückes drei im Kreise zusammengestellte, peltenartige Motive auf wechselndem Grunde von zweierlei Grün. Sowohl das Motiv als die farbige Behandlung des Grundes ergibt einen engen Zusammenhang mit der Kunst der mittleren und späteren römischen Kaiserzeit; aber die Goldstege, welche die Zeichnung des Musters bilden, sind nicht im (ausgehobenen) Grunde ausgespart, sondern aufgelötet, wie bei den Granateinlagen gleich der Schnalle von Apahida (Fig. 96): in technischem Sinne also ein Zellenemail. Die eiserne Krone der Langobarden ist ebenfalls mit Email in Goldzellen verziert. Durch L. Beltramis dankenswerte Vermittlung war mir kürzlich Gelegenheit zu einer nach Maßgabe der Umstände freilich nur oberflächlichen Untersuchung dieses ehrwürdigen Kunstwerkes geboten. Der Reif der Krone zeigt 24 Felder mit zweifarbigen Blümchen in Email auf transluzidem grünen (vermutlich Glas-) Grunde. In 21 Feldern ist das Email der Blümchen weiß und blau und zeigt jenen schweren, fettigen Glanz, der den späteren byzantinischen Emails eigentümlich ist. Drei Felder hingegen enthalten anstatt des Blau jenes rissige Rotbraun, das wir auf der Flasche von Pinguente vorgefunden und als verbreitete Eigentümlichkeit der ersten Klasse römischer Emails festgestellt haben. Dazu gesellt sich ein an sich untergeordneter Unterschied in der Bildung der verdickten Enden der Blütenstengel, indem dieselben in den zuerst genannten 21 Feldern durch massive Verbreiterung des Zellensteges, an den drei letzteren hingegen durch Umbiegung des bis ans Ende die gleiche Stärke festhaltenden Steges hergestellt erscheinen. Es leidet somit keinen Zweifel, daß wir es an der Krone der Langobarden mit Emailarbeiten aus zweierlei verschiedenen Zeiten zu tun haben. Ob die 21 Felder mit byzantinischem Email einer

Erneuerung in der Zeit der Theodelinde oder aber einem späteren Zeitpunkte zuzuschreiben sind, darf hier als minder wichtig dahingestellt bleiben. Dagegen möchte ich die drei Felder mit rostbraunem Email entschieden der Entstehungszeit der Flasche von Pinguente näherbringen, was auch der bekannten Tradition entspräche, welche die Anfertigung der Krone mit Kaiser Konstantin dem Großen und seiner Mutter in Verbindung bringt. Daraus gewinnen wir das Ergebnis, daß das echte Zellenemail bereits in der Grenzzeit zwischen mittelrömischer und spätrömischer Periode bei den Mittelmeervölkern in Gebrauch gestanden ist. Damit scheint aber der altverbreiteten Meinung widersprochen, als ob das Zellenemail als eine ausschließliche Eigentümlichkeit der ausgebildeten byzantinischen Kunst zu betrachten wäre. In diesem Punkte waltet offenbar ein Mißverständnis, das zu klären sich hier erwünschte Gelegenheit bietet.

Die ganze Geschichte des Emails im Altertum lehrt, daß dasselbe niemals im künstlerischen Sinne Grubenemail, sondern immer mehr oder minder Zellenemail gewesen ist. Bei den Ägyptern war dies sogar in technischem Sinne der Fall; aber selbst im La-Tène-Email und in der dritten römischen Emailklasse fehlt die wesentliche künstlerische Eigenschaft des echten Grubenemails (das heißt des nordischen vom zwölften Jahrhundert an), wonach breite Metallflächen mit ebenso breiten Farbflächen in ausgehobenen Gruben zusammenkomponiert erscheinen. Gerade die wichtigsten und am zahlreichsten vertretenen Klassen des römischen Emails — die erste und zweite — zeigen die Bronze zwischen den Farbfeldern lediglich oder doch nahezu auf lineare Umrisse zusammengeschrumpft. Die Metallstege sollen die Einzelformen voneinander isolieren: sei es Teile eines animalischen Körpers, sei es solche von vegetabilischer Abkunft, sei es endlich ebene Zonen mit farbigem Schmucke geometrischer Art. Genau dieselbe Aufgabe ist aber späterhin den Goldstegen der byzantinischen Emails zugefallen. Begeisterte Lobredner der byzantinischen Kunst, wie Kondakoff, haben freilich den eigentlichen

Ruhmestitel ihrer Emails darin erkennen wollen, daß diese sich zum erstenmal die von sämtlichen früheren Kunstperioden vernachlässigte Aufgabe gestellt hätten, auch die menschliche Figur zur Darstellung zu bringen. Zur Widerlegung dieses Irrtums genügt der Hinweis auf die Fibel mit der Menschenmaske, Taf. VII. 7, an der man nur die in der Bronze ausgesparten Stege durch aufgelötete Goldstege zu ersetzen braucht, um ein vollkommenes byzantinisches Email zu erhalten. Gerade dieses Beispiel zeigt schlagend, wie alles am Kunstwollen und nichts an der Technik gelegen ist, wenn ein Kunstwerk von einem bestimmten Charakter zustande kommen soll. Nun wird man es auch nicht mehr als Anachronismus empfinden, wenn jene drei Zellenemailfelder der Krone von Monza bereits in konstantinischer Zeit ihre Entstehung gefunden haben sollten. Der Wunsch, das kostbare Material zu schonen, würde allein hinreichend erklären, warum man in diesem Falle die Stege aufgelötet hat, anstatt sie im Grunde auszusparen. Denn nicht Grube oder Zelle und überhaupt nicht irgendein technisches Notmittel, sondern der gewollte Effekt, das heißt die farbige Erscheinung der begrenzten Form in Raum und Ebene ist das Entscheidende, das einem Kunstwerke seinen historischen Charakter gibt.

Auf Taf. IX—XII findet sich noch eine Anzahl von Granateinlagen in Gold vereinigt, die fast ausschließlich auf ungarischem Boden ans Licht gekommen und daher sämtlich für barbarische Arbeit in Anspruch genommen worden sind. Mit dieser Hypothese glaubt man übrigens selbst vor italienischen Fundstücken, wie Fig. 106 und 107, nicht haltmachen zu sollen. Mindestens in Italien ist jedermann überzeugt, daß diese »barbarischen« Dinger durch die Goten ins Land gebracht wurden, obzwar sich die einschlägigen Funde längst nicht mehr auf die »Rüstung des Odovakar« im Museum zu Ravenna beschränken, und selbst in Rom vereinzelt zutage gekommen sind; und die auswärtigen Forscher sind eher geneigt, den

Italienern darin Recht zu geben. Eine Entscheidung hierüber kann nur im Zusammenhange mit der Erörterung der ganzen »Barbarenfrage« gefällt werden und muß daher dem zweiten Teile dieses Werkes vorbehalten bleiben. Aber zwei Punkte daraus dürfen, ja müssen schon an dieser Stelle vorweggenommen werden, weil sie zur Klärung der uns im vorliegenden ersten Teile gestellten Aufgabe — des Nachweises des engsten Zusammenhanges der Granateneinlage in Gold mit dem Kunstwollen der Mittelmeervölker in der spätrömischen Periode — ein Wesentliches beizutragen geeignet sind. Es handelt sich erstens um den Nachweis, daß die Granateneinlage in Gold selbst noch in nachjustinianischer Zeit bei den Mittelmeervölkern in Gebrauch gestanden ist; zweitens um eine, wenn auch nur das Wesentlichste hervorhebende Charakteristik der Unterschiede, welche die auf barbarischen Ursprung bezogenen Denkmäler der Granateneinlage in Gold gegenüber den von uns der spätrömischen Kunst revindizierten Denkmälern im Stile der Schnalle von Apahida aufzuweisen haben.

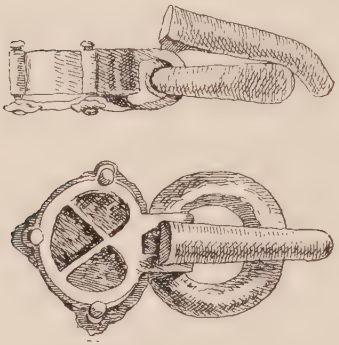


Fig. 106. Bologna, Museo Civico. Goldschnalle mit Granaten.

Den fortdauernden Gebrauch der Granateneinlage in Gold und zugleich die Fortdauer der führenden Stellung der Griechen im Kunstleben der Mittelmeervölker beweisen für das siebente Jahrhundert die bei Toledo gefundenen Votivkronen, die durch

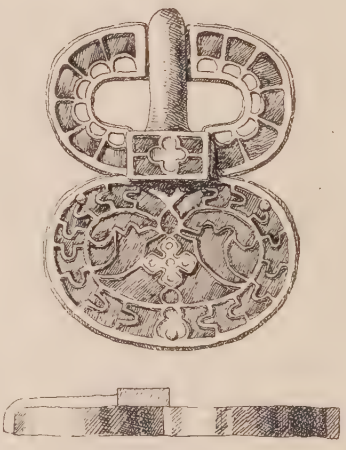


Fig. 107. Rom, Sammlung Castellani. Goldschnalle mit eingelegten Steinen.

beigefügte Namen westgotischer Könige eine feste Datierung empfangen haben und infolgedessen, zusammen mit dem Grabfunde des Childerich, eine unverrückbare Grundlage für unsere Beurteilung der Entwicklung der Granateneinlage innerhalb der spätrömischen Kunstperiode bilden. Nun sind allerdings gerade diese Kronen seit jeher für schlagende Beweisstücke zugunsten des gotischen Ursprunges der ganzen Kunstgattung angesehen worden. Wir wollen hier nicht die Frage aufwerfen, wie die Goten auf ihren jahrhundertlangen Söldnermärschen und später als militärische Herren einer zahlreichen Untertanenbevölkerung Zeit und Lust zum Goldschmiedegewerbe gefunden haben mochten, und auch nicht die ergänzende Frage daran schließen, wohin denn die kunstgewerblichen Ateliers der romanischen Untertanen geraten sein mochten. Schon allein die äußere Beschaffenheit der Denkmäler liefert uns die Mittel an die Hand, um ihre Abhängigkeit von der mittelländisch-spätrömischen Kunst nachzuweisen, ob nun bei ihrer Herstellung Goten tätig gewesen sein mochten oder nicht.

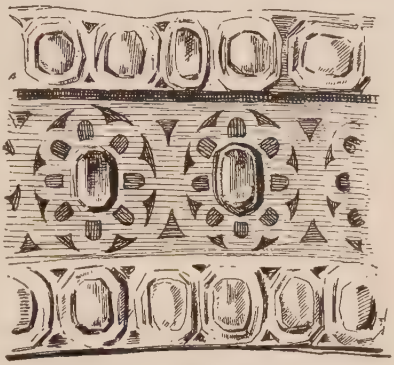


Fig. 108. Madrid, Armeria real. Detail vom Reif der Votivkrone des Swintila.

Vor allem finden sich an der Krone des Swintila (in Madrid) noch immer beide Arten der Granateneinlage nebeneinander im Gebrauche: einerseits in Zellen mittels aufgelöteter Stege an den angehängten Buchstaben der Votivinschrift, anderseits in Gruben am Reif (Fig. 108). Dieser weist in der Mitte einen breiten Streifen mit Granateneinlage auf, an den Rändern begleitet von je einer Reihe aufgesetzter mugliger Steine in Kastenfassungen. Die mugligen Randsteine waren uns schon an der Schnalle von Apahida (Fig. 96) aufgefallen; aber dort waren sie noch ohne

Fassungen verblieben, deren Auftreten an Fig. 108 somit eine Neuerung bedeutet. Dagegen ist im Mittelstreifen mit Ausnahme der zentralen gemugelten Steine absolut nichts zu entdecken, was über den durch die Schnalle von Apahida repräsentierten Entwicklungsstand hinausreichte. Auf den ersten Blick geben sich die Granatplättchen als das Muster auf Goldgrund: wir bemerken einen inneren Kranz von überhöhten Kalottenmotiven und einen äußeren von sphärischen Dreieckmotiven (flachen Schuppen); sieht man aber näher zu, so gewahrt man, daß das nur komplementäre Motive sind und das ursprüngliche lineare Muster im Goldgrunde ruht: einmal ein Kreis um den zentralen Stein herum, dann ein Kranz von Halbkreisbogen, endlich wieder ein einfassender Kreis ringsherum, an den dann der beiderseits benachbarte Kreis anschließt und mit dem ersteren gegen die Ränder hin dreieckige Zwickel bildet.[1]

Denkt man sich den Mittelstreifen an den Stellen, wo die Granaten sitzen, einfach durchbrochen, so erhält man ein Gitter, wie deren viele in der späteren römischen Kaiserzeit in Marmor hergestellt worden sind. Die koloristische Absicht aber, die diese Verwischung des Verhältnisses zwischen Grund und Muster herbeiführte, haben wir an der Hand der Durchbrucharbeiten von einer Zeit her verfolgen können, da von einem Einflusse der »Barbaren« auf das Reich noch gar nicht die Rede sein konnte. Der Stil der Granateinlage im Reif ist also ein spätrömischer und kein barbarischer. In den mugligen Steinen aber, sowohl im Zentrum als an den Rändern, gelangt die Massenkomposition zum Ausdrucke, die wir ebenfalls bereits als spätrömisches (und ganz besonders nichtantikes und zukunftsreiches) Element der Kunst kennengelernt haben und die durch die Aufnahme von Fassungen (worüber weiter unten noch ein besonderes) seit der Entstehungszeit der Schnalle von

[1] Ein ganz ähnliches Verhältnis zwischen den Musterzellen und dem stehengebliebenen Goldgrunde dazwischen ergibt eine aufmerksame Betrachtung der Scheibe von der Vogelfibel von Petrossa (Fig. 99, S. 327).

Apahida (fünftes Jahrhundert) allerdings eine wesentliche Verstärkung erfahren hat.

Einen weiteren Beweis dafür, daß die westgotischen Kronen aus der spätrömisch-mittelländischen Kunst hervorgegangen sind, liefern die ebenen, blattförmigen, durchbrochenen Glieder (Fig. 109), die sich an den Ketten der Kronen vorfinden. Schon das Hauptmotiv der Palmette erinnert in seinen Umrissen an die spätrömische Tendenz nach komplementären Bildungen. Die Gliederung innerhalb der einzelnen Teile der Blätter ist nun durch Kombinationen von Punkten und Strichen herbeigeführt, die wir als Strichpunktmotive bezeichnen wollen. Sie finden sich sehr häufig an ungarländischen Funden aus dem siebenten und achten Jahrhundert und insbesondere an dem großen Massenfunde von Nagy-Szent-Miklós. Aber es fehlt auch nicht an italienischen Fundsachen mit Strichpunktornamentik, und namentlich das langobardische Gräberfeld von Castel Trosino[1] hat viele solche geliefert. Die Herkunft und Bedeutung des Strichpunktmotivs ist nun nicht allein keine barbarische, sondern vielmehr eine so mittelländische, als dies überhaupt von irgendeinem Motiv der vorkarolingischen Kunst gesagt werden kann. Der Strichpunkt ist nämlich nichts anderes als ein direkter Abkömmling der Bohrtechnik in Marmor; er läßt sich sogar an Marmorarbeiten des sechsten Jahrhunderts monumental nachweisen: so zum Beispiel an einer der Transenen im Dom zu Ravenna (Fig. 110). Desgleichen ist die Strichpunktornamentik

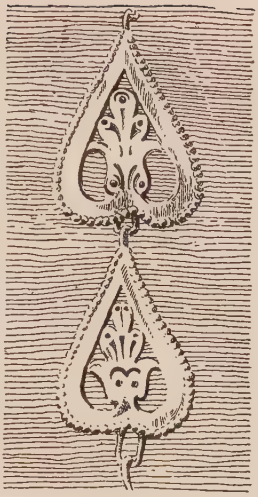


Fig. 109. Madrid, Armeria real. Detail von den Hängeketten der Votivkrone des Swintila.

1 Im Thermenmuseum zu Rom, leider noch immer nicht publiziert und der Untersuchung durch nichtitalienische Gelehrte unzugänglich. Der zweite große Fund der gleichen Art, aus Nocera Umbra, ebenfalls in dem genannten Museum verwahrt, ist überhaupt nur gegen besondere Erlaubnis der Generalinspektion der italienischen Museen zu besichtigen. (Neue Literatur s. Bibliographie.)

an Fundstücken aus Ägypten zutage getreten, die man kaum für barbarische Exportware wird ansehen wollen. Die Schnalle Fig. 111 ist von mir in Kairo bei einem Händler erworben. Ihre Grundform ist durch zahllose Funde, namentlich aus Italien, Ägypten, Ungarn, Südrußland, aber auch darüber hinaus im Westen Europas als die gemeingebräuchlichste im siebenten und achten Jahrhundert erwiesen. Als Verzierung begegnen wir an Fig. 111 neben aufgesetzten Steinen auch dem Strichpunkte (und zwar auf der Oberseite von Beschläge und Dorn und an den Flanken des Dornes). Die schmale Zickzackreihe im Keilschnitte läßt deutlich erkennen, wie nahe einander der gebohrte Strichpunkt und der Keilschnitt schon allein äußerlich stehen; für ihren kunstgenetischen Zusammenhang, als Ausdrucksmittel des gemeinsamen optisch-koloristischen Kunstwollens, bedarf es nach allem früher darüber Gesagten keines Nachweises mehr.

Fig. 110. Ravenna, Dom. Ecke einer Marmortransene.

In jeder Hinsicht erweisen sich somit die westgotischen Kronen als Erzeugnisse der spätrömischen Kunst, wobei es ganz nebensächlich bleibt, ob sie von Barbaren oder aber von Romanen oder Rhomäern hergestellt worden sind. Ich möchte sie mir allerdings am liebsten aus den Händen rhomäischer Goldschmiede hervorgegangen denken, wobei ich nicht allein an die Verbreitung der Strichpunktornamentik

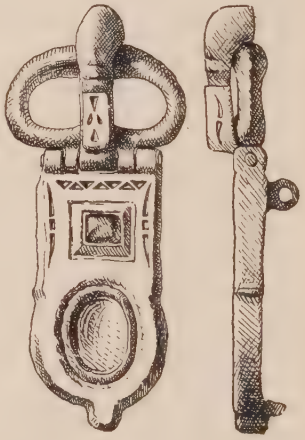


Fig. 111. Wien, Privatbesitz. Bronzeschnalle aus Ägypten.

am Mittelmeere, sondern an die nach wie vor führende Rolle der griechischen Kunst im allgemeinen denke. Die spanischen Forscher, welche vor dreißig Jahren den durch die westgotischen Kronen vertretenen Stil als latino-byzantinischen bezeichnet haben, sind somit intuitiv in der Tat auf der richtigen Fährte gewesen; die Vorstellungen freilich, die sie sich von diesem Stil im einzelnen gemacht haben, waren alles eher als der historischen Wahrheit entsprechend.

Auf den Taf. IX—XII wurden absichtlich fast ausschließlich Denkmäler von solcher Beschaffenheit vereinigt, die auf den ersten Blick eher auf eine Verschiedenheit von der spätrömischen Kunst und somit auf barbarischen oder nationalorientalischen Ursprung schließen lassen möchten. Es verdient darum ausdrücklich bemerkt zu werden, daß auch die Zahl derjenigen Denkmäler mit Granateneinlage in Gold, für welche keine Veranlassung zur Annahme nichtmittelländischer Herkunft besteht, eine außerordentlich große ist. Für Geschmeide, wie die in Fig. 112—115 reproduzierten, existiert gar kein ersichtlicher Grund, sie der spätrömischen Kunst abzusprechen. Das gleiche gilt von Anhängern gleich Fig. 116, an denen der komplementäre Ursprung der Konfiguration schon durch die konkaven Umrisse evident gemacht erscheint.

Für eine Übersicht über die späteren, angeblich barbarischen Neuerungen in der Kombination von roten Granaten mit Gold gegenüber der Schnalle von Apahida läßt sich etwa die Fibel, Taf. IX. 1, aus dem zweiten Funde von Szilágy-Somlyó gut verwerten. Das Auffallendste ist hier der Umstand, daß die Granaten nicht in die (sei es durch Stege, sei es durch Gruben hergestellten) Zellen eingelegt, sondern auf den Goldgrund aufgelegt erscheinen. Überdies sind sie nicht eben, sondern gemugelt und von Filigranfassungen eingerahmt. Der Anhänger, Taf. I. 4, gefunden zu Apahida zusammen mit der vielbesprochenen Schnalle, erweist sich auch darin als ein früheres Glied in dieser Kette, als Halsband und Muster des Tierkopfes hier noch ganz im Stile der

ebenen Granateinlage gehalten, Augen und Ohren zwar aufgelegt und in Kasten gefaßt, aber auch noch nicht gemugelt, sondern noch als ebene Plättchen gebildet sind.

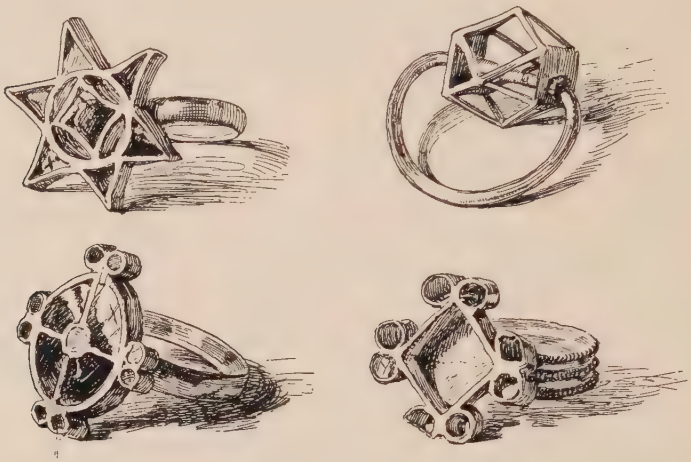


Fig. 112—115. Budapest, Nationalmuseum. Goldringe mit Granaten, von Puszta Bakod.

Die wichtigste Neuerung bezeichnen die Fassungen, weil durch sie abermals eine Verbindung der aufgesetzten Granaten mit dem Grunde (an Stelle der früheren strengen räumlichen Isolierung) hergestellt erscheint. Wir sehen hier eine ähnliche teilweise Rückkehr zum Plastischen sich vollziehen, wie in der Skulptur durch (scheinbare) Reaktivierung des Reliefgrundes usw. Aber ein Blick auf die Gesamtwirkung der aufgesetzten Granaten mit dem Golde genügt, um uns zu belehren, daß die Kunstabsicht nach wie vor eine wesentlich koloristische geblieben ist. Im Mittel hat man also zum Teil eine Rückschwenkung zum Taktischen vollzogen; die Grundabsicht ist aber immer noch die koloristische. Es ist der Prozeß, der die spätrömische Entwicklung namentlich zwischen Justinian und Karl dem Großen durchaus beherrscht und geradezu das Wesen derjenigen Kunst ausmacht, die wir vom neunten Jahrhundert an als byzantinische zu bezeichnen pflegen.

In der gleichen Weise muß die reichliche Verwendung von Filigran gedeutet werden. Das Filigran als taktisch-gekörntes, aber nur in der Ebene kombinierbares Element ist ein unzertrennlicher Begleiter aller jener Kunstperioden gewesen, die mit taktischen Motiven flächenhafte Wirkungen angestrebt haben: daher hat es in der archaischen Zeit bis in die klassische reiche Verwendung gefunden, ist es in der hellenistischen Periode zurückgetreten und hat es seit dem dritten Jahrhundert der Kaiserzeit allmählich, aber stetig wieder an Terrain gewonnen. Die Zusammensetzung des Filigrans zu dreieckigen Feldern (IX. 3, XII. 1) begegnet bereits an den sogenannten etruskischen Goldschmiedearbeiten, die der archaischen Kunst noch nahestehen; wer ihr neuerliches Auftauchen in der spätrömischen Kunst so erklären will, daß sie in irgendeiner antiken Volkskunst das ganze Altertum hindurch am Leben geblieben und im Momente, als die internationale Modekunst wieder zu einem verwandten (das heißt extrem entgegengesetzten) Empfinden zurückgekehrt war, von dieser als zweckentsprechend aufgegriffen worden wären, dem soll nicht widersprochen sein, wiewohl eine solche Annahme nicht zwingend nötig scheint.

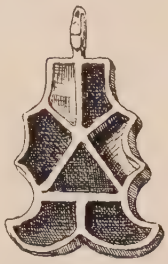


Fig. 116. Wien, Kunsthistorisches Museum. Anhänger, Gold mit Granaten, aus Namiest (Mähren).

Eine weitere Eigentümlichkeit der späteren Granateinlagen bildet das reichliche Vorkommen von Raubtierköpfen und krummschnäbligen Vogelköpfen. Ihre Verwendung an Halsbändern (gleich XII. 2 und 8) läßt sich ungezwungen dem antiken Gebrauch anreihen, wie er uns auch schon an den Keilschnittschnallen (als Halter der Scharnierachse) begegnet war. Auch als freie Endigungen, wie an IX. 1, bedeuten die Tierköpfe im Grunde nichts Neues.[1] Am Schnallendorn von XII. 3, 6 ist die Spitze

1 Auf der rechtsseitigen Tafel des Probusdiptychons von Aosta (Fig. 51, S. 217) vom Jahre 406 n. Chr. endigt der Griff des Schwertes, welches Honorius umgegürtet trägt, in einen »germanischen« krummschnäbeligen Vogelkopf.

zu einem skizzierten Tierkopf zugerichtet, wogegen sich die Keilschnittbronzen (S. 299 f.) bis an das äußerste Ende ihres Vorkommens beharrlich gesträubt hatten. Nur über die beiden Tierfiguren mit Schlangenleibern im Kopfstück von IX. 1, muß jede Erörterung vorläufig unterbleiben, weil sich dabei ein Eingehen auf die viel umstrittene Frage nach der »germanischen Tierornamentik« nicht mehr umgehen ließe.

Am fremdartigsten berührt das Auftreten plastischer Arbeiten, wie die Löwenfibel Taf. X und der Buckel Taf. XI, beide aus dem jüngeren Funde von Szilágy-Somlyó. Eher mag es noch gelingen, die Löwenfibel mit ihren Polygonknöpfen und dem verflachten Eierstab am Rand in das Bild einzufügen, das wir von der spätrömischen Kunst gewonnen haben. Was dem Buckel auf Taf. XI eine völlig isolierte Stellung verleiht, ist nicht so sehr das Motiv der gereihten Vierfüßler, die sich auch auf andern mittelländischen Denkmälern aus spätrömischer Zeit, zum Beispiel an zahlreichen gewirkten Gewandstreifen aus ägyptischen Gräbern ähnlich vorfinden, sondern die getriebene Arbeit, in welcher die Tiere ausgeführt sind. Das Relief ist zwar ein verhältnismäßig flaches, übersteigt jedoch immerhin um ein beträchtliches die Höhe desjenigen, das datierte Reliefwerke des fünften Jahrhunderts, wie der Florentiner Asparschild, aufweisen. Erst im Massenfunde von Nagy-Szent-Miklós aus dem achten Jahrhundert begegnen wir wieder einem Relief von gleicher Ausladung. Einen weniger befremdenden Eindruck machen die runden gemugelten Granaten, mit welchen der Grund zwischen den Tierfiguren ausgefüllt erscheint; denn innerhalb einer Kunstweise, die sich zum Unterschiede von der klassisch-antiken einmal mit der Zulässigkeit der Massenkomposition abgefunden hatte, kann ein solcher Vorgang, Muster über Muster zu setzen, nicht mehr überraschen.

V

DIE GRUNDZÜGE DES SPÄTRÖMISCHEN KUNSTWOLLENS

Das spätrömische Kunstwollen steht darin noch auf gemeinsamem Boden mit dem Kunstwollen des gesamten vorangegangenen Altertums, daß es nach wie vor auf reines Erfassen der individuellen Einzelform in ihrer unmittelbar evidenten stofflichen Erscheinung gerichtet war, während die neuere Kunst weniger auf scharfe Trennung der Einzelerscheinungen, als auf ihre Verbindung zu Kollektiverscheinungen oder vollends auf die Demonstration der Unselbständigkeit der scheinbaren Individuen bedacht ist. Das wesentliche Kunstmittel, dessen sich die spätrömische Kunst, wiederum in Übereinstimmung mit der gesamten Antike, zur Erfüllung des genannten Kunstzweckes bedient hat, ist der Rhythmus gewesen. Mittels des Rhythmus, das heißt der reihenweisen Wiederholung gleicher Erscheinungen, wurde die Zusammengehörigkeit der jeweiligen Teile zu einem individuellen Einheitsganzen unmittelbar überzeugend dem Beschauer klargemacht; und wo mehrere Individuen zusammentraten, dort war es abermals der Rhythmus, der daraus eine höhere Einheit zu gestalten vermochte. Der Rhythmus ist aber, sofern er dem Beschauer unmittelbar evident erscheinen soll, notwendig an die Ebene gebunden. Es gibt einen Rhythmus aus Elementen nebeneinander und übereinander, aber nicht hintereinander; in letzterem Falle würden die Einzelformen und -teile einander decken und sich damit der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung des Beschauers entziehen. Infolgedessen ist eine Kunst,

welche Einheiten in rhythmischer Komposition vorführen will, gezwungen, in der Ebene zu komponieren und den Tiefraum zu vermeiden. Wie die gesamte antike Kunst, hat also auch die spätrömische die Darstellung individueller Einheitsformen mittels einer rhythmischen Komposition in der Ebene angestrebt.

Das spätrömische Kunstwollen unterscheidet sich hingegen von demjenigen der früheren Kunstperioden des Altertums — und zwar desto schärfer, je weiter sie auseinanderliegen, desto geringer, je näher sie aneinanderrücken — darin, daß es sich nicht mehr damit begnügt hat, die Einzelform in ihrer zweidimensionalen Ausdehnung zu schauen, sondern dieselbe in ihrer dreidimensionalen vollräumigen Abgeschlossenheit vorgeführt sehen wollte. Damit war zwingendermaßen eine Loslösung der Einzelform aus der universalen Sehebene (Grund) und eine Isolierung derselben gegenüber dieser Grundebene und gegenüber anderen Einzelformen verbunden. Aber hiebei wurde nicht allein die Einzelform frei, sondern auch die einzelnen Grundintervalle dazwischen, die früher in der gemeinsamen Grundebene (Sehebene) gebunden gewesen waren; die vollständige Isolierung der Einzelform hatte somit zugleich eine Emanzipation der Intervalle, die Erhebung des bisher neutralen, formlosen Grundes zur künstlerischen, das heißt zu einer individuellen Einheit abgeschlossenen Formpotenz zur Folge. Das Mittel dazu war aber, wie soeben festgestellt wurde, noch immer der Rhythmus, woraus folgt, daß nun auch die Intervalle rhythmisch gestaltet werden mußten.

Waren nun die Intervalle gleich den Einzelformen dreidimensional nach der Tiefe abgeschlossen, dann ergaben sie eine freie Raumnische von bestimmter Tiefe; war diese Tiefe auch niemals so beträchtlich, daß dadurch die Wirkung des an die Ebene gebundenen Rhythmus in Frage gestellt worden wäre, so reichte sie doch hin, um die also behandelten Intervalle mehr oder minder mit dunklen Schatten zu erfüllen, die mit den

vorspringenden hellen Einzelformen dazwischen einen farbigen Rhythmus von Licht und Schatten, Schwarz und Weiß ergaben. Dieser Farbenrhythmus, der insbesondere den mittelrömischen Arbeiten, aber auch noch solchen des vierten Jahrhunderts (stadtrömische Sarkophage) eigen gewesen und namentlich in Architektur und Kunstgewerbe noch lange maßgebend geblieben ist, trat dann an den eigentlich spätrömischen Figurenreliefs (ravennatische Sarkophage), die wiederum eine Neigung für die Rückkehr zu einer taktischen Auffassung verraten, etwas zurück, um dafür dem Linienrhythmus eine um so unbeschränktere Herrschaft einzuräumen. Es begegnen aber daneben, selbst in vorgeschrittener spätrömischer Zeit, noch fortwährend Figurenreliefs, die nach mittelrömischer Weise neben dem Linienrhythmus auch den Farbenrhythmus beobachtet zeigen.

Diese Nivellierung von Grund und Einzelform führte in den Fällen, wo man doch eine Einzelform recht wirksam herausheben wollte, zur Massenkomposition: eine ebenso unerhörte Erscheinung innerhalb der antiken Kunst, als sie anderseits offenbar die Vorstufe zu der modernen Auffassung vom Kollektivcharakter der scheinbaren Einzelformen bildet.

Die Isolierung der Einzelform hat auch auf die Äußerungsweisen des Rhythmus ihren Einfluß dahin ausgeübt, daß der Rhythmus nun nicht mehr auf Gliederung und Abwechslung, die immer verbindend wirken, sondern auf Vereinfachung und Kommassierung bedacht sein mußte. War der klassische Rhythmus ein solcher des Kontrastes (Kontrapost, Dreieckkomposition) gewesen, so wird der spätrömische ein solcher der gleichförmigen Reihung (Viereckkomposition). Haben aber die Einzelformen die Verbindung untereinander gelöst, so müssen sie in ihrer objektiven, von momentanen Beziehungen zu anderen Einzelformen möglichst entbundenen Erscheinung wiedergegeben werden. Daher die Richtung auf Objektivität der Erscheinung und der dadurch bedingte typische Charakter

und die mit einem solchen antiindividualistischen Kunstschaffen immer untrennbar verbundene Anonymität der spätrömischen Kunst.

Zur Erkenntnis dieser Hauptcharakterzüge der spätrömischen Kunst sind wir lediglich auf dem Wege einer eingehenden Untersuchung der Denkmäler aller vier großen Kunstgattungen gelangt. Es gibt aber ein bisher ungenützt gebliebenes Mittel, um die Probe auf die Richtigkeit unserer Ergebnisse anzustellen. Dieses Mittel besteht in einer vergleichenden Heranziehung von literarischen Äußerungen der Spätrömer über den Charakter ihres Kunstwollens und Kunstschaffens.

Ich will hiemit die Aufmerksamkeit der Forscher auf eine Quelle der kunstgeschichtlichen Erkenntnis lenken, die bisher in dem gleichen Maße Mißachtung erfahren hat, als die literarischen Quellen, welche äußere Orts- und Zeitdaten enthalten, der Gegenstand größter Wertschätzung und eifrigsten Studiums gewesen sind. Eine Zeit freilich, die sich das Kunstwerk als ein mechanisches Produkt aus Rohstoff, Technik und unmittelbarem äußerem Zweckanstoß vorzustellen liebte, konnte in den Äußerungen von Schriftstellern über das Kunstwollen ihrer Zeit nichts anderes als spekulative Phantasien erblicken: in den Augen der Kunstmaterialisten gibt es ja kein bewußtes Kunstwollen, und was man darüber in früheren Zeiten jemals gesagt hat, konnte im besten Falle nur wertlose Selbsttäuschung, wo nicht absichtlicher Betrug sein. Wer aber einmal zur Erkenntnis gelangt ist, daß die Menschheit die sinnlichen Erscheinungen nach Umriß und Farbe in Ebene oder Raum zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise vor Augen gestellt sehen wollte, wird sich auch ohne weiteres mit dem Gedanken befreunden, daß die Äußerungen denkender und unterrichteter Männer über dasjenige, was sie vom Kunstwerk zu ihrer Zeit verlangten, volle Beachtung seitens der kunstgeschichtlichen Forschung verdienen. Denn es winkt uns hier ein Mittel, um uns völlig sicher zu überzeugen, ob die auf Grund unserer subjektiven Betrachtung

gewonnenen Anschauungen von den vorwaltenden Kunstabsichten einer bestimmten Periode in der Tat auch die Anschauungen der Angehörigen jener Zeit gewesen sind — mit anderen Worten: ob man zur damaligen Zeit in der Tat dasjenige von der bildenden Kunst gewollt hat, was wir uns auf Grund der Untersuchung der Denkmäler als das Gewollte vorstellen —, in welcher Übereinstimmung offenbar erst der wahre und allein zuverlässige Prüfstein zur Erhärtung unserer Forschungsresultate gelegen wäre.

Das Material, das für solche Zwecke aus der Zeit vom dritten bis zum fünften Jahrhundert vorliegt, ist ein überaus reichhaltiges und dürfte die eingehendsten Nachweise gestatten. Für die Spätheiden kommen wohl hauptsächlich die Neuplatoniker und unter diesen wieder vor allem Plotinus in Betracht. Kaum minder ergiebig dürfte sich eine Durchsicht der christlichen Autoren gestalten. An dieser Stelle möge — weniger um den Gegenstand auch nur zu umschreiben, geschweige denn zu erschöpfen, als um einen Beweis für die Durchführbarkeit der vorhin postulierten Zukunftsaufgabe der Kunstgeschichtsforschung zu liefern — die Schönheitslehre des heiligen Augustin in ihrem Verhältnisse zur spätrömischen Kunst ihre Skizzierung finden.[1]

[1] Angesichts der Skepsis, welche bisher Untersuchungen solcher Art entgegengebracht wurde, scheint es mir am Platze, von vornherein zu betonen, daß Augustinus sich durchaus nicht nach Art moderner philosophierender Ästhetiker auf die Aufstellung allgemeiner abstrakter Lehrsätze beschränkt, sondern — wenn auch nicht gerade sehr häufig, so doch immerhin oft genug — auf einzelne Kunstwerke oder bestimmte Details des bildenden Kunstschaffens zu sprechen kommt. Daraus ergibt sich uns die beruhigende Gewißheit, daß Augustinus sich sehr wohl dessen bewußt war, in welcher Weise die von ihm vorgetragenen allgemeinen Sätze im einzelnen Kunstwerk ihren ganz klaren und bestimmten Ausdruck fanden.

In jungen Jahren, als er noch Heide war, hat Augustinus, eigenem Geständnis zufolge, einige Bücher de pulchro et apto geschrieben. In dieser Fassung des Titels erkennen wir jene Scheidung zwischen Kunstzweck und äußerem Zweck (sei es Gebrauchszweck, sei es Vorstellungszweck), die durch die mechanistische Betrachtungsweise der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts außer Kraft gesetzt worden war, heute aber, angesichts der Unmöglichkeit, das Gefallen am Kunstwerk mechanistisch zu erklären, wieder in seine Geltung eingesetzt zu werden beginnt. Das genannte Jugendwerk Augustinus' ist schon zu seinen Lebzeiten verlorengegangen, was wir weit lebhafter bedauern, als er selbst getan hat, letzteres mit der Motivierung, daß er darin das Schöne weniger in Gott, als in den sinnfälligen Erscheinungen —

Nach Augustins Anschauung ist das reine Schöne lediglich bei Gott: aber anderseits gibt es kein Ding in der geschaffenen Natur, das nicht Spuren (Vestigia) des Schönen enthielte: selbst die häßlichen Dinge sind hievon nicht ausgenommen.[1] Die bildende Kunst hat die Aufgabe, bei der Nachahmung (Imitatio) der Naturdinge jene Spuren des Schönen einseitig zum gesteigerten Ausdrucke zu bringen.[2] Alles spitzt sich

bildende Kunst, Tanz, Musik, Poesie — gesucht hat. Als Christ hat er sechs Bücher de musica verfaßt, worin hauptsächlich metrische Dinge behandelt sind. Weit wichtiger sind zahlreiche beiläufige Bemerkungen über das Schöne und die schönen Künste, die sich in seinen Werken zerstreut finden. Eine Zusammenstellung derselben ist versucht in der im Jahre 1891 zu Poitiers erschienenen Schrift von Aug. Berthaud: Sancti Augustini doctrina de pulchro ingenuisque artibus e variis illius operibus excerpta. Eine Vollständigkeit der einschlägigen Stellen ist zwar in diesem Buche so wenig erreicht, daß selbst grundwichtige und völlig charakteristische Äußerungen Augustins darin fehlen. Anderseits hat Berthaud die Ansichten Augustins vielfach arg mißverstanden, was sich hauptsächlich aus dem Umstand erklärt, daß der Bearbeiter mit dem Charakter der gleichzeitigen Kunstdenkmäler nicht vertraut gewesen ist. Doch habe ich, dem eine systematische Durchprüfung von St. Augustins Schriften bisher schon aus Zeitmangel unmöglich gewesen wäre, das Berthaudsche Buch in seinem Zitatenteil immerhin mit Nutzen für meine Studien herangezogen.

[1] Augustin ist also einer der ersten, welche die Relativität von schön und häßlich erkannt haben; wie er dadurch in Gegensatz zur Anschauung der früheren Antike getreten ist, wird sich weiter unten erweisen. Das Häßliche als solches definiert er noch völlig im antiken Geist, indem er es als das Formlose (Deforme), das heißt nicht zu einer individuellen Einzelform Abgeschlossene bezeichnet.

[2] Die naturalistische und die idealistische Seite, die jedes Kunstwerk ohne Ausnahme in sich vereinigt, konnte nicht bündiger deklariert werden, als in dieser Definition geschehen ist. — Den »Naturalismus« für einzelne Stilweisen zu reklamieren kann daher nur zu Mißverständnissen führen. Der Altägypter, der die Dinge in ihrer streng »objektiven« Erscheinung wiederzugeben suchte, glaubte dabei gewiß so »naturalistisch« als nur irgend möglich vorzugehen. Der Hellene wiederum mochte sich erst recht »naturalistisch« vorkommen, wenn er seine eigenen Werke mit den altägyptischen verglich. Und durfte sich der Meister der Konstantinporträts mit ihrem lebhaften Augenausdruck nicht als größerer »Naturalist« fühlen, als etwa der Meister des Periklesporträts? Alle drei aber hätten dasjenige, was wir heutzutage »Naturalismus« im modernsten Sinne nennen, als die pure Unnatur empfunden. Jeder Kunststil strebt eben nach treuer Wiedergabe der Natur und nichts anderem, aber jeder hat eben seine eigene Auffassung von der Natur, indem er eine ganz bestimmte Erscheinungsform derselben (taktisch oder optisch, Nahsicht, Normalsicht oder Fernsicht) im Auge hat. — Völlig unwissenschaftlich ist es, wenn man (was allerdings die Regel bildet) den »Naturalismus« auf die Beschaffenheit des Motivs gründet. Es verrät sich darin die, wie es scheint, unausrottbare Verwechslung der Geschichte der bildenden Kunst mit der Ikonographie, während doch die bildende Kunst es nicht mit dem »Was«, sondern mit dem »Wie« der Erscheinung zu tun hat und sich das »Was« namentlich durch Dichtung und Religion fertig liefern läßt. Die Ikonographie enthüllt uns daher nicht so sehr die Geschichte des bildkünstlerischen Wollens als diejenige des poetischen und religiösen Wollens. Daß zwischen beiden eine Brücke

somit zur Frage zu, was Augustinus unter den allverbreiteten »Spuren« des Schönen verstanden hat. Es sind, um es gleich zu sagen, die Hauptzielpunkte alles antiken Kunstschaffens: die Einheit (isoliertes Erfassen der Einzelform) und der Rhythmus.

Die individuelle Formgeschlossenheit gilt auch Augustin, wie allen seinen antiken Vorgängern, sowohl als Vorbedingung alles Seins wie als Sitz und Ausdrucksform des Schönen an allen Dingen der geschaffenen Natur.[1] Von der Anschauung der Altorientalen und der Frühgriechen trennt ihn hiebei bloß die dualistische Auffassung, wonach in jedem Dinge neben der materiellen Formeinheit auch eine seelische, und zwar von höherem Wert als die erstere, vorhanden wäre: eine Auffassung, die übrigens in ihren ersten Anfängen bekanntlich bis auf die voralexandrinischen Griechen zurückgeht.[2] Daraus ergibt sich Augustinus der Schluß, daß die Aufgabe des Künstlers in nichts anderem bestünde, als in dem Bestreben, alles dasjenige, was die individuelle Formabgeschlossenheit eines Naturdinges recht evident zu machen geeignet ist, bei der Nachahmung desselben im Kunstwerke nach Kräften hervorzukehren. Ja, was uns noch mehr wert ist: Augustinus gelangt in einzelnen Fällen sogar

existiert, wurde schon auf S. 229 kurz hervorgehoben und auch auf die Bedeutung, die einer tieferen Erkenntnis dieses Zusammenhanges zukommt, nachdrücklich hingewiesen; um aber diese Verbindung mit Nutzen herzustellen, ist es vor allem nötig, vorerst einmal scharf zu trennen. In der Herstellung einer klaren Scheidung zwischen Ikonographie und Kunstgeschichte erblicke ich die Vorbedingung eines jeden Fortschrittes der kunstgeschichtlichen Forschung in der nächsten Zukunft.

1 . . . omnis pulchritudinis forma unitas . . . (Epist. XVIII: Augustinus Coelestino, t. II, col. 85).

2 So ist der Baum eine Einheit durch seine abgeschlossene individuelle Form (De Ordine lib. II, c. XVIII, t. I, col. 1017) und durch seine nicht minder individuelle anima vegetativa, der er seine Entwicklung und Bewegung (Wachstum) verdankt. In den Augen der modernen Menschheit ist der Baum hingegen ein Kollektivwesen, das sich aus Tausenden selbständiger Organismen zusammensetzt; und in seinen Aktionen folgt er ebenfalls nicht einer treibenden Ursache, sondern Tausenden solcher, die in tausendfacher Weise auf ihn einwirken. Wenn also der antike Künstler die Einheit als Wesen und Schönheit eines jeden Dinges produzieren wollte, so erfüllt der moderne Künstler genau den gleichen Zweck, indem er den Kollektivcharakter der Naturdinge im Kunstwerk zu einseitig gesteigertem Ausdrucke zu bringen trachtet.

dazu, uns mit ausdrücklichen Worten zu sagen, worin er die Einheit als Ausdrucksform der Schönheit in bestimmten Kunstgattungen erblickt. So zum Beispiel in einem Gespräche mit einem Architekten, mit dem er darin übereinstimmt, daß dieser in seinen Bauwerken nichts als Einheit anstrebt und daß er diese hauptsächlich durch symmetrische und proportionale Zusammensetzung der einzelnen Bauteile zum Bauganzen zu erreichen trachtet.[1]

Symmetrie und Proportion sind aber nur spezielle Erscheinungsformen eines höheren Universalmittels der bildenden Kunst: des Rhythmus. Denn das Mittel, durch welches die Einheit, das heißt die individuelle Formabgeschlossenheit der Naturdinge im Kunstwerke zum evidenten Ausdrucke gelangt, ist auch nach Augustin der Rhythmus (Numerus).[2] Seine Bedeutung wird von Augustin dermaßen betont und in den Vordergrund gerückt, daß Berthaud sogar ihn als das eigentliche Prinzip des Schönen gemäß Augustins Anschauung, die Einheit dagegen als Ausdrucksform des Rhythmus hinstellen wollte, während doch offenbar das Verhältnis nur das umgekehrte sein kann. Alle übrigen Merkzeichen des Schönen an den Werken der bildenden Kunst (zu den schon genannten der Symmetrie und Proportion kommt als drittes die Ordnung

1 (De vera religione, c. XXX.) Ein anderes Gespräch über den gleichen Gegenstand mit einem Artifex schlechtweg, ebenda, c. XXXII, col. 148. Als charakteristisch darf erwähnt werden, daß beide Male der Künstler mit der Antwort auf die Frage Augustins, worin denn das Schöne liege, das er (der Künstler) in seinen Werken anstrebe, zögert. Augustin wollte damit offenbar andeuten, daß die Künstler seiner Zeit überhaupt durch solche Fragen in Verlegenheit gebracht wurden. Das ist vollkommen begreiflich in einer Zeit, da das Kunstschaffen in sichere typische Bahnen einlenkt; in der Zeit des modernen Hyperindividualismus glaubt jeder einzelne Künstler, ein Buch über sein Kunstwollen schreiben zu müssen, aus wohlbegründeter Furcht, daß seine Kunstabsicht aus seinen Werken allein heraus vom Publikum nicht verstanden werden könnte.

2 Et (ratio) terram coelumque collustrans, sensit nihil aliud quam pulchritudinem sibi placere, et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus numeros (De Ordine, lib. II, c. XV, col. 1014). Unter den »figurae« sind die Einzelformen gemeint, unter den »dimensiones« die in der Ebene wirkenden (Höhe und Breite). Über die Identität von Numerus und Rhythmus: De Ordine, lib. II, c. XIV, col. 1014, t. I.

hinzu) sind nur spezielle Ausdrucksformen des Rhythmus. Auch hier fehlt es unter den einschlägigen Äußerungen Augustins nicht an einzelnen Bezugnahmen auf bestimmte Kunstwerke. So verlangt er zum Beispiel, daß die Fenster eines Bauwerkes entweder alle untereinander gleich (Rhythmus der gleichmäßigen Reihung) oder aber, wenn ungleich, dann derart behandelt sein müssen, daß das Fenster von mittlerer Größe das kleinere um ebenso viel überragt, als es selbst vom größten Fenster überstiegen wird.[1] Da zu einer solchen aufsteigenden Reihe offenbar stillschweigend eine absteigende daneben in der gleichen Ebene hinzuzudenken ist, haben wir damit den Rhythmus des Kontrastes gegeben, wie er sich zum Beispiel an den Fenstern in den halbkreisförmigen Lunetten der großen mittelrömischen Säle (Diokletiansthermen, Maxentiusbasilika) beobachtet findet.

Die Wahl dieses Beispiels bietet noch zu zwei Bemerkungen Anlaß. Fürs erste fällt auf, daß Augustinus seine konkreten Beispiele von Kunstwerken mit Vorliebe der Architektur entnimmt; die Figurenkünste (Skulptur und Malerei) gehen zwar nicht ganz leer aus, stehen aber in der gedachten Hinsicht weit zurück. Diese Zurückhaltung Augustins gegenüber den Figurenkünsten gewinnt eine tiefere Bedeutung, sobald man sich erinnert, daß die Entwicklung der folgenden Jahrhunderte überhaupt für die Figurenkünste eine ungünstige gewesen ist; der semitische Orient hat sie dauernd abgeschafft, der griechische Orient wenigstens auf ein Jahrhundert mit dem Ikonoklasmus bedroht; und selbst im Abendlande sind die großen bahnbrechenden Leistungen mindestens bis zum zwölften Jahrhundert nicht in Skulptur oder Malerei, sondern in der Architektur (und im Kunstgewerbe) vollzogen worden.

Fürs zweite möchte ich noch nachdrücklich darauf hinweisen, wie sich in der Wahl der in der Bauform durchgebrochenen (perforatis) Fenster die in der späten Antike

1 De vera Religione, c. XXX, t. III, col. 146 und 147.

vollzogene Wandlung widerspiegelt. Aristoteles hätte zum analogen Beispiele wohl Säulen oder irgendeine andere stofflich-positive Formeinheit gewählt; Augustin hingegen verwendet hiezu eine stofflose Durchbrechung. Dies leitet uns über zur Frage, inwiefern in Augustins Schönheitslehre neben den gemein-antiken Charakterzügen der bildenden Kunst seiner Zeit auch die spezifisch spätantiken (mittel- und spätrömischen) zum Ausdruck gelangt sind.

Der Unterschied knüpft, wie wir an der Hand der Denkmäler gesehen haben, an die Behandlung der Einheit und des Rhythmus an. Noch herrscht die gemein-antike Tendenz auf Erfassen der Einzelform; aber man war sich jetzt infolge der gesteigerten Verräumlichung der Einzelform klarer geworden, daß diese auch ein Intervall zwingend voraussetzt: es kommt daher zu einer Emanzipation des Intervalls, Grundes, Raumes.[1] Ferner herrscht nach wie vor der Rhythmus mit seiner Linienkomposition in der Ebene; weil nun aber neben den Einzelformen auch die Intervalle berücksichtigt werden müssen, so überträgt sich der Rhythmus auch auf die nicht minder verräumlichten Intervalle. Damit ist die Stellung der spätantiken Kunst sowohl gegenüber der klassischen Antike als gegenüber der neueren Kunst scharf gekennzeichnet: der Raum hat sich emanzipiert (zum Unterschied gegenüber der grundsätzlich raumfeindlichen klassischen Antike), aber er wird zu rhythmischen Intervallen geformt (gegenüber der die Formlosigkeit des unendlichen Tiefraumes grundsätzlich betonenden neueren Kunst).

Die Emanzipation der Intervalle ist nun eines der grundlegenden Prinzipien von Augustins Ethik und Ästhetik, das

1 Auch die Einleitung dieses Prozesses geht weit in die vorkonstantinische Zeit zurück. Recht bezeichnend für die antike Auffassung ist die Äußerung Ciceros (De oratore, lib. III, c. 48) über den Rhythmus »quem in cadentibus guttis quae intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus«. Vgl. dagegen das moderne Kunstwollen, das gerade im stürzenden Bache seine Befriedigung sucht.

an zahllosen Stellen[1] wiederkehrt und ihm namentlich in seinem Kampfe gegen die Manichäer die größten Dienste geleistet hat. Hier ist es, wo er unter anderem auch die Existenzberechtigung, ja Notwendigkeit des Häßlichen, Formlosen demonstriert hat. Das Böse ist bloß eine privatio des Guten, das Häßliche bloß das Intervall des Schönen; sie sind ebenso notwendig wie die Intervalle zwischen den Worten in der Sprache, zwischen den Tönen in der Musik. Wir pflegen das Böse und Häßliche in der Nähe zu sehen, und dann erscheint es uns natürlich böse und häßlich. Wer aber das Ganze aus der Fernsicht überblickt, gewahrt, daß das Schöne gar nicht wäre ohne sein Komplement, das Häßliche, und daß beide zusammen erst ein Bild vollendeter Harmonie gewähren.[2]

Aus den zahlreichen einschlägigen Stellen möge hier bloß eine einzige herausgegriffen werden, die Berthaud entgangen ist, für uns aber allerdings ganz besondere Bedeutung beanspruchen darf, weil sie eine der wenigen ist, in denen Augustin ein konkretes Beispiel aus den Figurenkünsten, hier insbesondere aus der Malerei, entlehnt hat: Sicut pictura cum colore nigro, loco suo posita, ita universitas rerum, si quis possit intueri, etiam cum peccatoribus pulchra est, quamvis per se ipsos consideratos sua deformitas turpet.[3]

Die schwarze Farbe ist hienach im gemalten Bilde dasselbe, was die Bösen in der Gesamtheit der Menschen. Schön sind die in klarer Stofflichkeit, das heißt in hellen Farben erscheinenden Einzelformen; hingegen vertritt die schwarze Farbe den Schatten, das ist das Unfaßbare, Unstoffliche, Formlose, Leere, Nichtseiende. Wird aber das Schwarz im Bilde an die richtige

1 Eine Anzahl derselben ist zitiert bei Berthaud, a. a. O., S. 44 ff.

2 Über die Relativität der Schönheit oder Häßlichkeit von Licht und Schatten vgl. de musica, lib. VI, c. XIII, t. I, col. 1183—1184. Grelles Licht und undurchdringliche Schatten mißfallen zwar uns Menschen, finden aber bei anderen Lebewesen ebenso entschiedenen Gefallen.

3 De civitate dei, lib. XI, cap. 23 (Migne, Patrologie der lateinischen Väter. XLI, 336).

Stelle gesetzt, dann wirkt es bei fernsichtiger Betrachtung zusammen mit den hellgemalten stofflichen Einzelformen schön. Die Funktion des Versetzens an die richtige Stelle vollzieht nun nach Augustins Lehre der Ordo, der gemäß früher Gesagtem nichts anderes ist, als eine Ausdrucksform des Rhythmus; es folgt daraus, daß Augustin auch in der Malerei die rhythmische Verteilung von Schwarz und Hell, Schatten und Licht als Kunstziel im Auge hatte. Augustin verlangt somit von der Malerei genau jene koloristische Behandlung, in der wir an der Hand der Denkmäler einen entscheidenden Charakterzug der spätantiken Kunst kennen gelernt haben.[1]

Ob wir nun unsere Erkenntnis des Wesens der spätantiken (das ist der mittel- und der spätrömischen) Kunst aus der Beobachtung der Einzeldenkmäler oder aus überlieferten schriftlichen Zeugnissen schöpfen: die grundlegende Voraussetzung bleibt hiebei immer die Einsicht, daß es zu jener Zeit im allgemeinen bloß eine Richtung des Kunstwollens gegeben hat, die alle vier Gattungen des bildenden Kunstschaffens gleichmäßig beherrschte, jeden beliebigen Gebrauchszweck und Rohstoff ihrem Kunstzwecke dienstbar machte und stets autonom die dem gedachten Kunstzweck entsprechendste Technik wählte. Unsere Überzeugung von der Richtigkeit der also gewonnenen Anschauung vom Wesen der spätantiken Kunst läßt sich aber noch weiter befestigen, indem wir uns die

1 Nun versteht man auch andere analoge Äußerungen, wie de civit. dei XI, 18: Contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur, oder wenn der ordo saeculorum als pulcherrimum carmen ex quibusdam quasi antithetis bezeichnet wird. Oder Epistola, Nebridio Augustinus, t. II, col. 65: Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium (Rhythmus der Linie) cum quadam coloris suavitate (Rhythmus der hellen und dunklen Färbung). Das Postulat der Fernsicht geht hervor aus dem Satze: quod horremus in parte si cum toto consideramus, plurimum placet; was er sofort konkreter an einem Beispiel aus der Architektur demonstriert: nec in aedificio iudicando unum tantum angulum considerare debemus (De vera Religione, c. XL). Letzteres wäre am griechischen Säulenhause, wo jede Säule für sich eine abgeschlossene Form bildet, wohl möglich gewesen, an der altchristlichen Basilika aber allerdings nicht.

Tatsache klar machen, daß das Kunstwollen des Altertums und insbesondere seiner letzten abschließenden Phase mit den übrigen Hauptäußerungsformen des menschlichen Wollens während der gleichen Zeitperiode im letzten Grunde schlechtweg identisch gewesen ist.

Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt (im umfassendsten Sinne des Wortes, inner- und außerhalb des Menschen) gerichtet. Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will (ähnlich wie im poetischen Kunstwollen die Art und Weise, wie er die Dinge anschaulich vorgestellt haben will). Der Mensch ist aber nicht allein ein mit Sinnen aufnehmendes (passives), sondern auch ein begehrendes (aktives) Wesen, das daher die Welt so ausdeuten will, wie sie sich seinem (nach Volk, Ort und Zeit wechselnden) Begehren am offensten und willfährigsten erweist. Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung (abermals im weitesten Sinne des Wortes) nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht, wobei in der Regel eine der genannten Ausdrucksformen über alle andern zu überwiegen pflegt.

Zwischen dem Wollen nun, das darauf gerichtet ist, dem Menschen die Dinge mittels der bildenden Kunst möglichst wohlgefällig vor Augen zu stellen, und jenem andern, sie seinem Begehren möglichst entsprechend auszudeuten, herrscht offenbar ein innerer Zusammenhang, der sich auch in der Geschichte des Altertums auf Schritt und Tritt verfolgen läßt. Dieses Verhältnis kann hier nur in seinen allgemeinsten Hauptzügen Andeutung finden, was aber gleichwohl genügen dürfte, um darin ein weiteres Fundament für unsere Ermittlungen über die Bedeutung der spätrömischen Kunst inner-

halb der Gesamtgeschichte der menschlichen Kultur erkennen zu lassen.

Die Entwicklung der antiken Weltanschauung hat sich in drei deutlich unterscheidbaren Perioden vollzogen, die mit den auf Seite 32 ff. dargelegten drei Entwicklungsperioden der antiken Kunst vollkommen parallel laufen. Das Gemeinsame ist auch hier die Vorstellung von der Komposition der Welt aus tastbar (plastisch) geschlossenen Einzelformen gewesen. In der ältesten Periode herrschte die Anschauung, daß die Existenz und die Lebensäußerungen der Einzelformen von willkürlich schaltenden Mächten bestimmt würden; die Weltanschauung mußte dementsprechend eine religiöse, das heißt auf persönliche und gütliche Gewinnung jener Mächte gerichtet sein. Erst die zweite Periode, die mit der klassischen Kunst der Hellenen parallel läuft, ist (in allmählicher Wendung der Religion zur Philosophie und Wissenschaft) darauf ausgegangen, zwischen den einzelnen Erscheinungen selbst einen notwendigen, gesetzlichen Zusammenhang herzustellen. In diesem postulierten Zusammenhang erkennen wir aber sofort die gleiche Tendenz auf Verbindung, in die auch die bildende Kunst der klassischen Antike die Einzelformen zu bringen beflissen gewesen war.

Da nun der antike Mensch in der Welt bloß geschlossene Einzelformen erblickte, so konnte er den Zusammenhang zwischen diesen nur als einen mechanischen (Druck oder Stoß) denken — darin stimmen die idealistischen und die materialistischen (atomistischen) Systeme des Altertums durchaus überein — und daran schließt sich sofort die weitere Folge, daß dieser (stets nur von einem Individuum zum nächstbenachbarten führende) Zusammenhang bloß ein reihenmäßiger (kettenförmiger) sein konnte: genau entsprechend der rhythmischen Komposition der Einzelformen in der gleichzeitigen bildenden Kunst. So wie dieser die Aufgabe gestellt war, aus dem unendlichen Wirrwarr von Erscheinungen eine Anzahl von Einzelformen herauszugreifen

und mittels der an die Ebene gebundenen Reihung zu einer neuen, klar abgeschlossenen Einheit zu verbinden, hatte auch die antike Naturwissenschaft den verwickelten Knäuel der Erscheinungen zu entwirren und die Einzelformen gemäß ihrer gesetzlichen Kausalitätsabfolge auf einen zusammenhängenden Faden aufzureihen.

In der dritten Periode des Altertums, die unser besonderes Interesse beansprucht, hat das (klassische) Streben nach Herstellung eines mechanischen Kausalitätszusammenhanges zwischen den einzelnen Erscheinungen nicht allein wieder an Wertschätzung eingebüßt, sondern man ist schließlich sogar so weit gegangen, die Einzelformen äußerlich neuerdings in wechselseitige Isolierung gegeneinander zu bringen. Damit war aber keineswegs gemeint, eine Rückkehr zur primitiven Zusammenhanglosigkeit zu vollziehen; man hat sich vielmehr bloß durch die bestimmte Art einer rein mechanischen Verbindung zwischen den Einzelformen nicht mehr befriedigt gefühlt und hat sofort an ihre Stelle eine andere Art der Verbindung — die magische — gesetzt, die in der ganzen spätheidnisch-altchristlichen Welt, im Neuplatonismus und in den synkretistischen Kulten ebensogut wie in den Vorstellungen des kirchlichen Altchristentums Ausdruck gefunden hat. Die innere Verwandtschaft dieses Prozesses mit der Isolierung der Einzelform innerhalb der Sehebene in der gleichzeitigen bildenden Kunst liegt wohl auf der Hand; und in gleicher Weise, wie es dort geschehen ist, müssen wir auch hier die Frage erheben, ob die gedachte Wendung als Fortschritt oder als Verfall anzusehen sei.

Die Antwort lautet nicht minder analog: der Wandel in der spätantiken Weltanschauung war eine notwendige Durchgangsphase des menschlichen Geistes, um von der Vorstellung eines (in engerem Sinne) rein mechanischen, reihenweisen, gleichsam in die Ebene projizierten Zusammenhanges der Dinge zu derjenigen eines allverbreiteten chemischen, gleichsam den Raum nach allen Richtungen durchmessenden Zusammenhanges zu

gelangen.[1] Wer in jener spätantiken Wendung einen Verfall erblicken möchte, vermißt sich, dem menschlichen Geiste heute den Weg vorzuschreiben, den er hätte nehmen sollen, um von der antiken zur modernen Naturauffassung zu gelangen. Freilich bedeutete die spätantike Wendung zur Magie einen Umweg; aber die Notwendigkeit dieses Umweges liegt völlig klar zutage, sobald man sich nur gegenwärtig hält, daß es sich zunächst nicht um die Erfindung einer bestimmten naturwissenschaftlichen Theorie, sondern um die Beseitigung der gemeinantiken, Jahrtausende alten Vorstellung von der Komposition der Welt aus mechanisch abgeschlossenen Einzelformen gehandelt hat. Die unerläßliche Vorbedingung hiefür war aber nicht allein die Erschütterung des Glaubens an den rein mechanischen Zusammenhang, sondern auch das Aufkommen eines neuen, positiven Glaubens an einen außermechanischen und dennoch von den Einzelformen ausgehenden — also magischen — Zusammenhang der Dinge. Erst als dieser neue Glaube seine unvertilgbaren Früchte getragen hatte, durfte der (bei den Abendländern niemals ganz in Vergessenheit geratene) mechanische Zusammenhang (gleichmäßig in der bildenden Kunst wie in der Weltanschauung) wieder gebührende Berücksichtigung finden, denn nun war ein für allemal die Gefahr ausgeschlossen, daß man wiederum in die Vorstellung eines ausschließlich mechanischen Zusammenhanges der aus inalterablen Einzelformen zusammengesetzt gedachten Welt hätte zurückverfallen können. Die Vorstellung von der Existenz eines außermechanischen Zusammenhanges aller Dinge der Schöpfung (neben dem mechanischen) hatte

[1] Die Alchimie, die ebensoviel Magie als Chemie gewesen ist, bildet geradezu ein direktes Verbindungsglied zwischen der spätrömischen Vorstellung von einem magischen und der modernen von einem chemischen Zusammenhang aller Dinge. Aber auch die moderne Vorstellung von den durchlaufenden, nicht von der Individualität der Dinge abhängigen Kräften (zum Beispiel Elektrizität), ferner die Zellen- und Gewebelehre beruhen auf der postantiken Auflösung der Einzelform in eine Massenkomposition und auf der Vorstellung von der Möglichkeit der Beeinflussung eines Dinges durch Tausende und Abertausende anderer, zum Teile weit entfernter Dinge in der gleichen Sekunde.

sich inzwischen im Geiste der abendländischen Menschheit ebenso unausrottbar befestigt als die Auffassung von der Massenkomposition (an Stelle der stofflichen Einzelform) und dem Tiefraume (an Stelle der Reihenebene) als Grundelementen der bildenden Kunst. Beides aber hat die Entwicklung der kulturführenden europäischen Menschheit der spätrömischen Periode zu danken.[1]

1 Die Parallele zwischen bildender Kunst und Weltanschauung des Altertums hier auf allen Ausdrucksgebieten der letzteren durchzuführen, verbietet der Plan und Charakter dieses Werkes. Nur auf eines mag noch die Aufmerksamkeit gelenkt sein, weil sich dafür namentlich unter den Ausführungen im Kapitel der »Skulptur« zahlreiche Anknüpfungspunkte finden. Besonders schlagend äußert sich der gedachte Parallelismus in dem gleichzeitigen Auftauchen eines ausgesprochenen Dualismus im griechischen Denken und einer Berücksichtigung des Psychischen in der griechischen Figuralkunst. Im schroffsten Gegensatz dazu steht die altorientalische und griechisch-archaische Zeit mit ihrem materialistischen Monismus (die Seele ein verfeinerter Stoff) und ihrer objektiven Darstellung der stofflichen Einzelformen. In der Ausgangsphase des Altertums sehen wir nun scheinbar die Elemente des primitiven Stadiums — Monismus und künstlerische Objektivität — wiederkehren: tatsächlich sind es aber entgegengesetzte Extreme. Der Monismus ist nunmehr ein spiritualistischer (der Körper eine vergröberte Seele) und die Objektivität ist auf die Erscheinung des Psychischen gerichtet (einseitige Hervorhebung des Auges als Seelenspiegels, Wendung der Figuren geradeaus gegen den Beschauer); was aber die körperliche Erscheinung als solche betrifft, ist nun die Objektivität der dreidimensionalen Erscheinung angestrebt, die für die Wahrnehmung des Tiefraumes ein stärkeres Heranziehen des geistigen Bewußtseins erfordert — an Stelle der zweidimensionalen Erscheinung, auf die das altägyptische Objektivitätsstreben gerichtet gewesen war. Das Gemeinsame zwischen dem ersten und dritten Stadium ist das unwiderstehliche Begehren nach einer absolut gesetzlichen Norm und der möglichste Ausschluß alles Subjektiven: daher ist die Kunst des ersten und dritten Stadiums eine objektive und anonyme und auf das engste mit dem Kultus verbunden, die gleichzeitige Weltanschauung eine streng religiöse oder, genauer gesagt, kultusmäßige. Nur in der dazwischen liegenden klassischen Phase begegnen wir Subjektivismus und Persönlichkeit in der bildenden Kunst, Philosophie und Wissenschaft (die immer subjektiv und persönlich sind) in der Weltanschauung. — Die engste Parallele zu dem angedeuteten Entwicklungsprozeß, wenigstens in seinen ersten zwei Stadien, bietet eine Betrachtung der Geschichte der bildenden Künste seit Karl dem Großen: im Mittelalter das Streben nach Isolierung der Dinge (diesmal im Raume, anstatt der antiken Ebene), nach einer objektiven Norm ihrer (dreidimensionalen) Erscheinung und nach engster Verbindung mit dem Kultus (der nichts anderes ist als das in eine objektive gemeinverbindliche gesetzliche Norm gebrachte subjektive Religionsbedürfnis der einzelnen Individuen); in der neueren Zeit hingegen das Streben nach Verbindung der Dinge untereinander (im Raume, sei es mittels der Linie wie im sechzehnten Jahrhundert oder mittels des Lichtes wie im siebzehnten Jahrhundert oder mittels der individuellen Färbungen wie in der modernen Kunst), nach Wiedergabe ihrer subjektiven Erscheinung und nach Loslösung vom Kultus, wofür nun Philosophie und Wissenschaft (als diejenigen Disziplinen, welche die natürliche Verbindung der Dinge untereinander verkünden) eintreten.

ANHANG

VON OTTO PÄCHT

Mit dem folgenden bibliographischen Anhang wird der Versuch gemacht, eine Orientierung über jene Literatur zu bieten, in der auf irgendeine Art, als Kritik der Methode oder der Materialarbeit, zu Riegls »Spätrömischer Kunstindustrie« Stellung genommen wird. Es ist die Form eines möglichst knapp und objektiv gehaltenen Referates gewählt, aus dem die Entwicklung der Probleme ersichtlich werden soll, die durch Riegls Werk aufgerollt wurden.

Anschließend ist eine rein aufzählende Bibliographie gegeben, in die die wichtigsten unter jenen Arbeiten aufgenommen wurden, die — nach 1901, dem Jahr der Erstausgabe der »Kunstindustrie« erschienen — das gleiche Material behandeln. Hier erfolgt die Aufzählung der nach sachlichen Kriterien in mehrere Gruppen geordneten Werke in chronologischer Reihenfolge.

An erster Stelle mag Dvořáks Nekrolog für Riegl[1] Erwähnung finden, in dem Dvořák es unternommen hat, Riegls Schaffen historisch zu werten. In Form einer Skizze seiner wissenschaftlichen Entwicklung hat Dvořák gezeigt, wie Riegl durch die Einführung des Begriffs des Kunstwollens (und in konsequenter Weise durch die Ablehnung der Verfallstheorien) der psychologisch-historischen Auffassung der Kunstgeschichte über die absolute Ästhetik zum Sieg verholfen hat.

Aus der Reihe der in Rezensionsform erschienenen Besprechungen wäre nur eine einzige hervorzuheben, die von

[1] M. Dvořák, Alois Riegl. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. III. Folge, 4. Bd., S. 255—275, Wien 1905.

Plehn.[1] Hier wurden zuerst die Umwälzungen in ihrer ganzen Tragweite vorausgesehen, die Riegls Werk in der Beurteilung künstlerischer Leistungen der Vergangenheit wie der Gegenwart zur Folge haben mußte. Plehn stellte fest, daß die Einführung des Begriffes eines einheitlichen Kunstwollens die Überwindung der bisher üblichen Trennung in die sogenannte angewandte und in die freie Kunst bedeute: Ein unscheinbares Ornament und ein Monumentalrelief müßten nunmehr als prinzipiell gleichwertige Zeugen des einen Kunstwollens angesehen werden. Von noch größerer Wichtigkeit, weil von über den Bezirk der Wissenschaft hinaus reichender Bedeutung, sei aber die andere Folge von Riegls Tat. Durch seine teleologische Betrachtungsweise sei den Verfallstheorien aller Boden entzogen worden und einzig diejenige Beurteilung von Kunstwerken als zulässig erklärt, die das jeweilige Kunstwollen der Epoche berücksichtigt.

Die Reihe der methodischen Erörterungen der durch die »Kunstindustrie« aufgeworfenen Probleme beginnt mit Schmarsow,[2] der ein ganzes Buch diesem Gegenstand widmet. Da Schmarsow — wie schon Wickhoff[3] hervorhebt — nirgends auf einer selbständigen Beschäftigung mit dem Material der spätantiken Kunst fußt, mußten seine Untersuchungen der Rieglschen Stilanalysen auf eine Prüfung der Rieglschen Begriffsbildung hinauslaufen. Zu irgendwelchen positiven Ergebnissen ist es dabei nicht gekommen; seine Vorschläge, Riegls psychologisch manchmal anfechtbare Formulierungen durch andere zu ersetzen, haben nirgends Anklang gefunden. Vor allem deshalb nicht, weil

1 A. L. Plehn, Neue Stylerklärung, Gegenwart. LXII, S. 280—282. Andere Rezensionen des Werkes: M. Dreger, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Kunst- und Kunsthandwerk, V., S. 84—94. R. Eisler, Spätrömische Kunst. Österreichisch-ungarische Revue, XXX., S. 168—182, S. 233—247. J. Strzygowski, Die spätrömische Kunstindustrie, Byzant. Zeitschrift, 11. Bd., 1902, S. 263—266.

2 A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. Leipzig 1905.

3 F. Wickhoff, A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1905, S. 103—106. Wieder abgedruckt in Die Schriften Franz Wickhoffs. Herausgegeben von M. Dvořák, 2. Bd., Berlin 1913, S. 365—370.

seine eigenen Interpretationen der Denkmäler noch wesentlich auf der Basis der gerade durch Riegl überwundenen materialistischen Geschichtsauffassung stehen. Sicherlich berechtigt ist aber Schmarsows Einwand, Riegl habe sich seine Anschauungen und seine Begriffe ursprünglich bei der Bearbeitung der Reliefplastik und des Kunstgewerbes — beides sind flächenschmückende Kunstzweige — gebildet und sie dann in der Absicht, die Einheitlichkeit des Kunstwollens zu beweisen, zu unvermittelt und äußerlich auf die anderen Künste (Architektur!) übertragen.

Die bedeutsamste Kritik der Rieglschen Methode rührt von Heidrich[1] her, der die Stellung der Burckhardt-Wölfflinschen Richtung der Kunstgeschichte zu Riegl zu präzisieren suchte. Heidrich erhebt gegen Riegl den Vorwurf, er habe das Ideal strengster Wissenschaftlichkeit, die Darstellung logischer Entwicklungen, von den exakten Naturwissenschaften zu Unrecht, das heißt im Widerspruch zu der ganz anderen Natur der hier zu behandelnden Stoffe, auf eine geisteswissenschaftliche Disziplin übertragen. Von der Forderung ausgehend, in der Historie müsse das volle geschichtliche Leben nachgezeichnet (abgebildet!) werden, hält Heidrich eine Charakterisierung, die nur die begrifflich erfaßbaren Seiten hervorhebt, für unzureichend.

In letzter Zeit hat sich dann der Streit um Riegl zu einer Diskussion über den von ihm eingeführten Begriff des Kunstwollens, den Zentralbegriff der modernen Kunstgeschichte, konzentriert. Eine umfassende erkenntnistheoretische Analyse dieses Begriffs nimmt Panofsky[2] vor. Er sucht zunächst Riegls

[1] E. Heidrich, Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. VII, S. 117 ff. Wieder abgedruckt in E. Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, S. 82—109, Basel 1917.

[2] E. Panofsky, Der Begriff des Kunstwollens. Zeitschrift f. Ästh. u. allgem. Kunstw., XIV. Bd., 4. Heft, 1920, S. 321 ff. Die dagegen polemisierenden Ausführungen A. Dorners (Die Erkenntnis des Kunstwollens durch die Kunstgeschichte. Zeitschrift f. Ästh. u. allgem. Kunstw., XVI. Bd., 1921, S. 216—222) weist Panofsky als unhaltbar, weil auf einem gänzlichen Mißverstehen seiner Gedankengänge beruhend, zurück (Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit »kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe«. Zeitschrift f. Ästh. u. allgem. Kunstw., XVIII. Bd., 1924, S. 129—169).

Terminologie durch Hinweis auf seine historische Stellung zu rechtfertigen. Das »Kunstwollen« sollte die Autonomie des Kunstwerks im Gegensatz zu allen das Kunstwerk determinierenden Faktoren, aus denen bisher das Kunstwerk fast ausschließlich erklärt wurde, zur Geltung bringen. Freilich lag in der so gewählten Bezeichnung zugleich die Versuchung, den Begriff mißzuverstehen, das Kunstwollen als psychologische Wirklichkeit zu deuten. Panofskys Verdienst ist es nun, gezeigt zu haben, daß »das Kunstwollen als Gegenstand möglicher kunstwissenschaftlicher Erkenntnis keine (psychologische) Wirklichkeit« sei. Denn fasse man den Begriff des Kunstwollens künstlerpsychologisch, zeitpsychologisch (Worringer) oder apperzeptionspsychologisch, so sei es gar nicht möglich, vom Kunstwerk auf das individuelle Kunstwollen, dessen Zeuge es sein soll, zurückzuschließen. Der Inhalt des Kunstwollens könne aber auch nicht so, wie Tietze[1] vorschlägt, gefunden werden, indem aus den phänomenalen Charakteristika der Erscheinung ein Gattungsbegriff gewonnen wird; das Kunstwollen müsse jener objektiv, endgültig letzte Sinn des künstlerischen Phänomens sein, der potentiell allen Sinngehalt des künstlerischen Gebildes in sich enthält. So ergibt sich aber die Frage nach einem allgemein gültigen Verfahren (Bestimmungsmaßstab), diesen immanenten letzten Sinn des Kunstwerks zu ermitteln. Nach Panofsky habe Riegl auch in diesem Belang den entscheidenden Schritt unternommen. Während er in der »Kunstindustrie« die Beziehung auf zwei grundsätzliche Möglichkeiten des äußeren anschauenden Verhaltens noch in psychologisch-empiristischer Formulierung mit dem Begriffspaar »optisch-haptisch« zu behandeln suche, habe er dann im »holländischen Gruppenporträt« zwei mögliche geistige Einstellungen des künstlerischen Ich seinem künstlerischen Gegenstand gegenüber mit dem Begriffspaar »subjektivistisch-objektivistisch« zu bezeichnen getrachtet.

1 H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch. Leipzig 1913.

Außerdem hat noch in allerletzter Zeit von rein philosophischer Seite her der Begriff des Kunstwollens durch Bestimmung seines logischen Ortes weitere erkenntnistheoretische Fundierung erhalten. Mannheim[1] formuliert die Aufgabe aller Geistesgeschichte dahin, daß von jeder Kulturobjektivation eine letzte Sinnschicht, die alle anderen erklärt (Mannheim nennt sie Dokumentsinn), abgehoben werden müsse. Das Kunstwollen sei nun nichts anderes als die spezielle Weltanschauungsform, die sich im Kunstwerk dokumentiert. Somit erscheint das Kunstwollen als der höchste Gegenstand kunstgeschichtlicher Erkenntnis.

Auf ganz andersartige Problemkomplexe wird in einer zweiten Gruppe von Kritiken des Rieglschen Buches Gewicht gelegt. Ohne auf jene theoretischen Fragen einzugehen, hat Strzygowski[2] Riegls Ansicht, wonach wir es in der spätantiken Kunst mit dem letzten Glied einer kontinuierlichen Entwicklung zu tun haben, die These entgegengesetzt, ein Wiederaufleben der vollständig heterogenen (alt-)orientalischen Kunst habe dem Kreislauf der griechisch-römischen ein Ende bereitet. Riegl[3] hat noch selbst seinem Gegner erwidern können und hat Strzygowskis Angriff als einen in neuer Verkleidung erscheinenden Rückfall in die Barbaren- und Verfallstheorie bezeichnet.

Riegls Ehrenrettung der spätantiken Kunst hatte zur Folge, daß man sich intensiver mit ihr zu beschäftigen begann, freilich anfänglich noch mehr unter dem Hinweis auf gegenständlich interessante Probleme, nicht einer höheren ästhetischen Einschätzung halber. Als Sprecher der christlichen Archäologen hat

[1] K. Mannheim, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation. Jahrbuch f. Kunstgeschichte, Bd. I (1921/22), Wien 1923, S. 236—274.

[2] J. Strzygowski, Hellas in des Orients Umarmung. Allgemeine Zeitung, 1902, Beilage Nr. 40, 41. Prinzipiell den gleichen Standpunkt, nur in allmählich etwas modifizierter Fassung, vertreten auch alle weiteren Arbeiten Strzygowskis, von denen hier noch angeführt seien: Orient oder Rom, Leipzig 1901, und Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Leipzig 1920.

[3] A. Riegl. Spätrömisch oder Orientalisch? Allgemeine Zeitung. 1902. Beilage Nr. 93, 94.

Sybel[1] die frühchristliche Kunst zwar als Produkt der gesamtantiken, im speziellen hellenistischen Entwicklung anerkannt: seine Wertung erfolgt aber noch mit dem Maßstab der absoluten Ästhetik: Die klassische Kunst Musterkunst, die Spätantike, ästhetisch beurteilt, Verfall, ihre Bedeutung aber in den Neuschöpfungen ikonographischer Typen gelegen.

Die Diskussion über die Probleme der spätantiken Kunst spitzte sich bald auf eine lebhafte Erörterung zweier Fragen zu: Ist die spätantike Kunst aus einer geschlossenen, kontinuierlichen antiken Entwicklung hervorgegangen? Und die zweite Frage, die in engstem Zusammenhange mit der ersten steht: Wie hat man sich den Ursprung der christlichen Kunst zu denken?

Auf die erste Frage wurde von klassisch-archäologischer Seite her auf Grund einer überaus gründlichen Untersuchung der römischen Architekturornamentik, wesentlich im Sinne Riegls Antwort erteilt. Als Resultat seiner Arbeiten konnte Weigand[2] feststellen, daß sich ein oströmischer, im griechischen Kulturgebiet verwurzelter, und ein weströmischer, im lateinischen Kulturgebiet verwurzelter Stil unterscheiden läßt. Weigand hält es für unstatthaft, von einem einheitlichen Hellenismus in römischer Zeit zu sprechen. Eine größere Einheitlichkeit der Formensprache sei erst dann wieder wahrzunehmen, als die raschere Entwicklung der stadtrömischen Kunst ein Erstarken ihres Einflusses auch auf das oströmische Gebiet bewirkt habe.

Die Frage nach dem Ursprung der christlichen Kunst hat in diesem neuen Stadium der Forschung Wulff[3] in den Vordergrund gestellt. In einer Sammelrezension, in der er die letzten einschlägigen Arbeiten Riegls, Sybels und Strzygowskis bespricht, versucht es Wulff, den Herkunftsnachweis der frühesten

1 L. v. Sybel, Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. Marburg 1906.

2 E. Weigand, Baalbek und Rom, die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung. Jahrbuch des kaiserlichen deutschen archäologischen Instituts in Rom, Band XXIX, 1914, S. 37—91.

3 O. Wulff, Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1911, S. 281—314.

christlichen Bildstoffe zu erbringen. Auf Grund dessen stellt er die Hypothese auf, die frühchristliche Kunst sei aus einer verlorengegangenen jüdischen Volkskunst abzuleiten, deren Heimat in Alexandria zu suchen wäre. In einer Entgegnung auf Wulffs Arbeiten hat Sybel[1] die Hypothese vom alexandrischen Ursprung der frühchristlichen Kunst abgelehnt und für Rom die Führerstellung zu retten gesucht.

Zu einer ganz neuen Einstellung zum Problem der Spätantike gelangte Dvořák.[2] Bisher war die gesamte spätantike Kunst, ob heidnisch oder christlich, einheitlich beurteilt worden, was bei Riegl in der Annahme eines einheitlichen spätantiken Kunstwollens begründet war. Dvořák kommt nun von seinem neuen geistesgeschichtlichen Standpunkt aus zur Unterscheidung einer barockantiken heidnischen und einer die bildlichen Vorstellungen und das Formgut der vorangegangenen Antike zwar voraussetzenden, ihrem Wesen nach aber durchaus neuen, weil auf neuen geistigen Grundlagen beruhenden frühchristlichen Kunst.

In der letzten Zeit wird die Erforschung der spätantiken Kunst auf immer breitere Basis gestellt, und damit erscheint die Fortdauer der Diskussion über die Probleme dieser historisch so bedeutsamen Epoche gewährleistet. Gerade die intensive Beschäftigung der jüngsten Forschung mit der provinzialrömischen Kunst,[3] ferner die rege Ausgrabungstätigkeit auf spätantikem Kulturboden im vorderen Orient (Syrien) lassen für die nächste Zeit neue Wendungen in der Entwicklung der Forschung erwarten.

1 L. v. Sybel, Das Werden christlicher Kunst, I., II. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXXIX, S. 118—129, Bd. XLV, S. 140—147.

2 M. Dvořák, Die Entstehung der christlichen Kunst. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. II (XVI), 1923, S. 1—13. Ganz die gleichen Ansichten entwickelt er auch in Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. S. 1ff. München 1924. Besprechung der letzteren Arbeit von L. v. Sybel im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XLV, S. 200—205.

3 E. Weigand, Die Stellung Dalmatiens in der Römischen Reichskunst. Strena Buliciana. Agram, Spalato 1924. S. 77—105. A. Hekler, Kunst und Kultur Pannoniens in ihren Hauptströmungen. Strena Buliciana. Agram, Spalato 1924. S. 107—118.

BIBLIOGRAPHIE[1]

a) HANDBÜCHER

A. Venturi, Storia dell'arte Italiana. I. II. Mailand 1901, 1902.
Ch. Diehl, Manuel de l'art byzantin. Paris 1910 (2. Aufl., Paris 1925).
O. M. Dalton, Byzantin art and archaeology. Oxford 1911.
M. Laurent, L'art chrétien primitif. Brüssel 1911.
O. Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin-Neubabelsberg 1913—1918.
J. Strzygowski, Die bildende Kunst des Ostens. Leipzig 1916.
L. v. Sybel, Frühchristliche Kunst. Leitfaden ihrer Entwicklung. München 1920.
H. Glück, Die christliche Kunst des Ostens. Berlin 1923.
A. Gayet, L'art copte. Paris 1902.
J. Strzygowski, Koptische Kunst. Leipzig 1903.
C. Colasanti, L'arte bisantina in Italia. Mailand o. J.
O. M. Dalton, East christian art. Oxford 1925.

b) ALLGEMEINE PROBLEME DER SPÄTANTIKEN KUNST

K. Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. Leipzig 1902. (Studien über christliche Denkmäler. Herausgegeben von I. Ficker. N. F. I. Heft.)
F. Witting, Von Kunst und Christentum. Plastik und Selbstgefühl. Raumbildung, Perspektive. Historisch-ästhetische Abhandlung. Straßburg 1903.
W. de Grüneisen, Le portrait. Rom 1911.
H. Berstl, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Herausgegeben von Eugen Lüthgen. Bd. IV, Bonn, Leipzig 1920.
F. Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. II (XVI), 1923, S 63—121.

[1] Die im vorigen besprochenen Bücher sind hier nicht aufgenommen.

c) ARCHITEKTUR

F. Witting, Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Straßburg 1902.
A. Riegl, Zur Entstehung der altchristlichen Basilika. Jahrbuch der Zentralkommission für Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale, N. F., I., Sp. 195—216, Wien 1903.
J. Strzygowski, Spalato, ein Markstein. Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider gewidmet. Freiburg 1906.
G. T. Rivoira, Le Origini della Architettura Lombarda. Mailand 1908.
A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins. Leipzig 1908.
F. Noack, Die Baukunst des Altertums. Berlin o. J.
G. Niemann, Der Palast des Diocletian in Spalato. Wien 1910.
E. Hébrard-H. J. Zeiller, Le palais de Dioclétien. Paris 1912.
W. v. Alten, Geschichte des altchristlichen Kapitäls. Ein Versuch. München 1913.
K. M. Swoboda, Römische und Romanische Paläste. Wien 1919. 2. Aufl. Wien 1924.
F. Winter, Griechische und Römische Baukunst. Kunstgeschichte in Bildern. Neue Bearbeitung. I. Das Altertum. 5./6. Heft. Leipzig o. J.
H. W. Beyer, Der syrische Kirchenbau. Berlin 1925. (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte. Bd. I.)
K. Birnbaum, Ravennská architektura I. Rozpr. česk. akad., I., 57 f.

d) PLASTIK

W. Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage. Berlin 1902.
A. Haseloff, Ein altchristliches Relief aus der Blütezeit römischer Elfenbeinschnitzerei. Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, XXIV (1903), S. 47—61.
K. Goldmann, Die ravennatischen Sarkophage. Studien zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 47, Straßburg 1906.
E. Esperandieu, Recueil général des bas-réliefs de la Gaule romaine. Paris 1907 ff.
P. Gusman, L'art décoratif de Rome. Paris 1909.
H. Dütschke, Ravennatische Studien. Leipzig 1909.
J. Strzygowski, Mschatta. Kunstwissenschaftliche Untersuchung. Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXV, S. 205—224, 225—373.

E. Strong, Roman Sculpture. London, 1912. 2. Aufl. La Scultura Romana da Augusto a Costantino. (Traduzione italiana di Giulio Giannelli dell' opera intieramente riffatta dall' autrice). Vol I. Florenz 1923. Vol. II. Florenz 1926.
R. Delbrück, Antike Porträts. Bonn 1912.
A. Hekler, Die Bildniskunst der Griechen und Römer. Stuttgart, 1912.
E. A. Stückelberg, Die Bildnisse römischer Kaiser und ihrer Angehörigen. Zürich 1916.
G. Rodenwaldt, Griechische Porträts seit dem Ausgang der Antike (76. Winkelmannprogramm), Berlin 1919.
L. Bréhier, Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche. Gaz. d. B. A. 1920. I.
J. Sauer, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 38, Leipzig 1922.
A. Schober, Der landschaftliche Raum im hellenistischen Reliefbild. Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte. II. 1923. S. 36—51.
G. Rodenwaldt, Antike Säulensarkophage. Römische Mitteilungen. XXXVIII—IX (1923/24), S. 2f.
P. Sieveking, Das Römische Relief. Festschrift für Paul Arndt, München 1925.
G. Kaschnitz-Weinberg, Spätrömische Porträts. Die Antike II. 1926. S. 36—60.
K. Lehmann-Hartleben, Die Trajanssäule. Berlin u. Leipzig 1926.

e) MALEREI

J. Kurth, Die Mosaiken der christlichen Ära I. Die Wandmosaiken von Ravenna. Leipzig, Berlin 1902. 2. Aufl. München 1912.
J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg 1903.
A. Muñoz, Il Codice Purpureo di Rossano e il frammento Sinopense. Rom 1907.
J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert. Freiburg 1914.
Van Berchem et Clouzot, Mosaiques chrétiennes. IV^{e}—X^{e} siècles. Genève 1924.

f) KUNSTINDUSTRIE

G. Sergi, La Necropoli Barbarica di Castel Trosino. Monumenti dei Lincei. Vol. XII. Mailand 1902. Sp. 145—380.
A. Riegl, Die Krainburger Funde. Jb. d. Zentralkommission. N. F. I. Wien 1903. Sp. 217—250.

A. Riegl, Oströmische Beiträge. Beiträge z. Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet. Wien 1903.
M. Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts, mit Anschluß der Volkskunst. Wien 1904.
B. Salin, Die altgermanische Thierornamentik. Stockholm 1904.
H. Lüer u. M. Creutz, Geschichte der Metallkunst. Stuttgart 1904/1909.
J. Hampel, Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Braunschweig 1905.
M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Frankfurt 1907 ff.
W. Kubitschek, Grabfunde von Untersiebenbrunn. Jahrbuch für Altertumskunde V. 1911. S. 32—74.
F. Henkel, Die Römischen Fingerringe der Rheinlande. Berlin 1913.
G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. I. Bd. Berlin o. J. (Der spätantike Teil bearbeitet von G. Swarzenski.)
R. Paribeni, Necropoli Barbarica di Nocera Umbra. Monumenti dei Lincei. Vol. XXV. Mailand 1918. Sp. 137—352.
O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei. 2. Aufl. Berlin 1921.
A. O. Curle, The Treasure of Traprain. Glasgow 1923.
F. Adama van Scheltema, die altnordische Kunst. Berlin 1923. 2. Aufl. Berlin 1924.
M. Dimand, Die Ornamentik der ägyptischen Wollenwirkereien. Leipzig 1924.
O. Wolff, W. F. Volbach, Spätantike und koptische Stoffe. (Veröffentlichung der staatl. Museen in Berlin.) Berlin 1926.

REGISTER

A

Adamklissi, Tropaeum. 166
Akanthusblatt. 70f., 150f., 197, 236, 296
Akanthusranke. 163, 165ff., 196, 275, 280, 296, 330, 365
Ambonen. 59
Amphitheater. 44
Aosta, Kathedrale. Probusdiptychon. 216, 227, 388
Apsiden. 46, 56, 60, 61
Aquileia, Museum. Beschläge. 298
— Museum. Gepunzte Bronzeschnalle 317f.
— Museum. Riemenzunge. 298
Architrav. 46, 149, 361
Arolsen, Museum. Schöpfkelle von Pyrmont. 356, 359, 363
Ascoli Piceno, Privat. Schnalle. 291

B

Barletta, Kolossalstatue. 209
Basilika. 25, 36, 52f., 56ff., 62f., 69, 84, 93, 176, 231f., 336
Berlin, Deutsches Museum. Großer Fries von Pergamon. 105
— K.-Fr.-Museum. Anastasiusdiptychon. 223
— K.-Fr.-Museum. Maximiandiptychon. 232
— K.-Fr.-Museum. Probianusdiptychon. 203, 232 Note
— Staatsbibliothek. Quedlinburger Italafragmente. 260
Biel, Museum. Goldkette. 350
Bogen. 46, 149
Bohrtechnik. 76, 132, 150f., 212
Bonn, Museum. Emailliertes Gefäß. 363f.
— Museum. Gürtelbeschläge. 318f.
Brescia, Museo Civico Cristiano. Boethiusdiptychon. 220, 222
Bronzeschnallen. 290f., 299ff., 302f.
Brüssel, Kgl. Bibliothek. Filocaluskalender (Kopie). 255f.
Buchmalerei. 84, 186, 202, 203, 213, 238, 254ff.
Budapest, Nationalmuseum. Goldringe von Puszta Bakod. 385f.
— Nationalmuseum. Keilschnittschnalle. 319
— Nationalmuseum. Zweiter Fund von Szilágy-Somlyó. 377, 385, 388
Bukarest, Museum. Vogelfibeln von Petrossa. 325 Note, 373, 382 Note

C

Cancelli. 59
Childerichfibel. 277f., 287

D

Darstellung, zyklische. 124f., 254f.
Diptychen, altchristliche. 84, 202ff., 211

E

Elfenbeinplastik. 83, 186, 202ff.
Email. 332, 346ff.

F

Fibeln. 272ff., 280ff., 301ff., 353, 366, 367f.
Filigran. 266, 285, 286, 348f., 387
Flachdecke. 46
Flechtband. 77, 274, 279, 294, 307
Florenz, Bargello. Amalasuinthadiptychon. 232
— Laurenziana. Rabulaevangeliar. 256
— Uffizien. Basiliusdiptychon. 222
— Uffizien. Silberschild des Aspar. 227, 323

G

Gabelranke. 268, 351
Gizeh, Museum. Friesfragment. 275, 279f.
Gläser, gravierte und geschnittene. 321 ff.
Goldstickereien. 316
Grabmalkirchen, altchristliche. 23, 51
Grabsteine, koptische. 225 f., 276
Granateneinlage. 266, 323 ff., 338 ff.
Gravierung. 266, 291, 307, 321, 374
Grubenemail. 349 f., 353 Note, 378
Gürtelbeschläge. 292 ff.

H

Haus, pompejanisches. 50, 54
Hohlschliff. 321, 323
Holzschnitzereien, koptische. 309

I

Ikonographie. 229
Innsbruck, Ferdinandeum. Eulenfibel. 368, 370
— Ferdinandeum. Fibel. 278 f., 287, 363
— Ferdinandeum. Fibeln aus Meclo im Val di Non. 367 Note
— Ferdinandeum. Ohrring. 290
Intarsia. 316

K

Kairo, Moschee Ibn Tulun. Stuckverzierung. 311, 312
Kapitäl, korinthisches. 70
Karlsruhe, Museum. Platte aus Badenweiler. 363
Karnak, Saalbauten. 37
Katakombenmalereien. 238
Keilschnitt. 265, 291 ff., 384
Kerbschnitzereien. 314 ff.
Klausenburg, Museum. Anhänger. 386
— Museum. Beschläge mit Anhängern. 371
— Museum. Durchbrochenes Bronzebeschläge. 359
— Museum. Fibel von Apahida. 324
— Museum. Goldschnalle von Apahida. 273 f., 276, 279, 280, 286, 287, 288, 295, 323 ff., 328 f., 351, 369, 373, 377, 380, 381 f., 385
— Museum. Hängehaken. 351
Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Gepunzte Bronzeschnalle. 317
Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Schwertscheidenmundstück. 275 Note
Körbchenohrringe. 289
Kolorismus. 73 f., 80, 93, 136, 148, 174, 184, 209, 240, 255, 272, 275, 276, 279, 280, 288, 291, 294, 296, 308, 310, 315, 316, 317, 329 f., 333 f., 337, 339 f., 344, 350 f., 356 f., 363 f., 365, 369 f., 382 f., 384, 386 f., 400
Konstantinopel. Hagia Sophia. 68, 328 Note
— Museum. Alexandersarkophag. 114
— Museum. Sidonischer Sarkophag der Klagefrauen. 148 f.
— Museum. Statue des guten Hirten. 205
Konsulardiptychen. 216 ff., 227
Kopenhagen, Museum. Schöpfkelle aus dem Vimosefund. 315
Kristallinismus. 90 f., 98, 150, 184, 211, 247, 277, 366
Kuppel. 61

L

Langbau. 25, 51
Liverpool, Museum. Äskulapdiptychon. 203
London, British Museum. Elfenbein mit dem Engel. 232 Note
— British Museum. Emaillierte Bronzeplatte. 359 ff.
— South Kensington Museum. Symmachorum-Nicomachorum-Diptychon. 203

M

Madrid, Escorial. Theodosiusschild. 284
— Armeria real. Krone des Swintila. 326, 373, 381 f.
Mäander. 77, 274
Mailand, S. Nazaro. Silberkästchen. 198 f., 203, 205
Mainz, Museum. Emaillierte Scheibe. 372 f.
Marktbasilika. 52, 56
Mausoleen. 44
Metallarbeiten, durchbrochene. 265 ff., 288 ff., 342, 350, 368
Metallskulpturen. 83
Monza, Dom. Langobardenkrone. 377 ff.
Mosaiken, byzantinische. 14, 231, 274
— römische. 14, 121 Note, 239 ff.
Motive, komplementäre. 270 ff., 324 f., 327 f., 336, 350, 352, 354, 359, 360, 364, 366, 373, 383

N

Neapel, Museum. Herakles Farnese. 105
Niello. 307, 316, 320, 346 Note
Ny-Carlsberg, Glyptothek. Weiblicher Porträtkopf. 212

O

Orange, Triumphbogen. 156

P

Palmettenranke. 266 f., 311 f.
Pancsova, Smlg. Weifert. Bronzeschnalle. 303
— Smlg. Weifert. Silberfibel. 287 Note
Paris, Bibliothèque Nationale. Ashburnham Pentateuch. 232 Note
— Bibliothèque Nationale. Felixdiptychon. 218, 227, 244, 250
— Louvre. Barberinisches Diptychon. 60 Note, 146 Note
— Louvre. Borghesischer Fechter. 267 Note
— Louvre. Childerichfund aus Doornick. 343
— Louvre. Khosroesschale. 341
— Louvre. Medaillons des Honorius und der Galla Placidia. 297 Note
— Louvre. Porträtbüste des Konstantin. 210 f.
— Musée Cluny. Symmachorum-Nicomachorum-Diptychon. 203
Peltenornament. 286, 361, 368
Petersburg, Eremitage. Goldschmiedearbeiten aus Sibirien. 341, 351 f.
Polychromie. 14, 96, 98, 240, 330, 332, 333 f., 346, 348, 356 f., 364, 365
Proportionalität. 58, 98 f., 126, 128 f., 159 f., 218, 222, 251
Punzierung. 295, 317
Pyramide. 36, 42

R

Rapport, unendlicher. 79 f., 125 f., 246, 277, 278, 288, 297, 307, 310, 313, 361, 363, 365
Ravenna, Dante-Grabmal. Pignattasarkophag. 193, 196
— Dom. Barbatianussarkophag. 196
— Dom. Exuperantiussarkophag. 196
— Dom. Marmortransenen. 383 f.
Ravenna, Dom. Rinaldussarkophag. 189 f., 194, 196, 231 f.
— Mausoleum der Galla Placidia. Sarkophage. 186, 192
— Museum. Isaaksarkophag. 196
— Museum. Marmorkapitäle mit Weinrankenfüllung. 137
— Museum. Sog. Rüstung des Odovakar. 379
— San Apollinare in Classe. 69
— San Apollinare in Classe. Marmorkapitäl 74 f., 198, 275
— San Apollinare in Classe. Theodorussarkophag. 196 f.
— San Francesco. Kopie des Liberiussarkophags. 194 f.
— San Francesco. Liberiussarkophag. 194 f.
— San Vitale. Marmorschranke. 291
— San Vitale. Kapitäl. 77, 279
— San Vitale. Mosaiken. 250 ff., 256, 284
Relief, altägyptisches. 95 ff., 167
— en creux. 97, 219, 234 f.
— griechisches. 100 ff., 155, 167
— hellenistisches. 104
— konstantinisches. 95, 154, 162, 232 Note, 272
— römisches, der frühen Kaiserzeit. 109 ff., 168
— römisches, der mittleren Kaiserzeit. 127 ff., 168, 169
— spätrömisches. 154 ff., 162 ff., 223
Riemenzungen. 299 f.
Rom, Caracallathermen. 54 f.
— Diokletianthermen. 54 f., 328 Note, 397
— Forum Romanum. Decennalienbasis. 154 ff., 164, 200
— Kapitol. Büste des Antoninus Pius. 172
— Kapitol. Marmorkopf des Kaisers Decius. 134 f.
— Kapitol. Porträtbüste des Julian. 209.
— Kapitol. Porträtkopf des Magnus Decentius. 210, 212
— Kapitol. Sarkophag des Alexander Severus. 140 f., 270
— Kapitol. Sarkophag mit der kalydonischen Eberjagd. 142 f.
— Kapitol. Rampe. Kaiserstatuen. 208
— Konservatorenpalast. Büste des Commodus. 132 f.
— Konservatorenpalast. Glasschale mit den Figuren Diokletians und seiner Mitregenten. 321

Rom, Konservatorenpalast. Kolossaler Marmorkopf (Konstantin). 208
— Konservatorenpalast. Konsulstatue. 213 f.
— Konservatorenpalast. Porträtkopf aus Bronze. 208 f.
— Konservatorenpalast. Porträtkopf der Amalasuntha. 212
— Konstantinbogen. Reliefs. 85 ff., 103, 109, 127, 128, 132, 142, 154, 155, 160, 173, 178 f., 200, 251, 276
— Lateran. Adonissarkophag. 147 f., 180
— Lateran. Asaroton 13
— Lateran. Hippolytstatue. 205
— Lateran. Sarkophag aus San Paolo. Fickers Katalog Nr. 104. 160 Note
— Lateran. Sarkophag. Fickers Katalog Nr. 154. 160 Note
— Lateran. Sarkophag aus San Paolo fuori le mura 180 f., 187, 188, 202, 203, 246
— Lateran. Sarkophag Marucchi XXIX 2 178, 187 f.
— Lateran. Sarkophag Marucchi XXX 1 178, 184 f.
— Lateran. Sarkophag von der Via Salaria. 176
— Lateran. Statue des guten Hirten. 205 f.
— Lateran. Statue des Konstantin. 208
— Lateran. Weinrebenpilaster. 136 f., 140, 142, 164, 234, 276
— Marc Aurelsäule. Reliefs. 125, 157
— sog. Maxentiusbasilika. 55, 71, 328 Note, 397
— Museo Kircheriano. Ficoronische Cista. 120 f., 156
— Palazzo del Drago. Plattenmosaik aus der Junius Bassusbasilika. 146 Note
— Pantheon. 25, 40 ff., 50, 54, 68, 107
— Phokassäule. 154
— San Giovanni e Paolo. Unterkirche. Fresko der drei Märtyrer. 237
— Septimius Severus-Bogen. 154
— St. Peter. Capella della Pietà. Sarkophag des Petronius Probus. 175, 179, 193
— Sta. Constanza. 51
— Sta. Constanza. Mosaiken des Umgangs. 240 ff.
— Smlg. Castellani. Schnalle. 307 f.
— Sta. Maria in Cosmedin. Kapitäl. 70, 161
— Sta. Maria Maggiore. Triumphbogenmosaiken. 239, 246, 250
Rom, Sta. Pudenziana. Apsismosaik. 246
— sog. Tempel der Minerva Medica. 46 f., 49 f.
— Thermenmuseum. Fund von Castel Trosino. 328 Note, 383 Note
— Thermenmuseum. Fund von Nocera Umbra. 383 Note
— Thermenmuseum. Goldfibel vom Palatin. 276, 277, 278, 286
— Titusbogen. Reliefs. 114 ff., 127, 140
— Trajanssäule. Reliefs. 113 f., 125
— Vatikan. Helenasarkophag. 170 f.
— Vatikan. Konstantinasarkophag. 163 f., 169 f., 186, 189, 194, 196, 197, 216, 230, 275
— Vatikan. Laokoongruppe. 267 Note
— Vatikan. Marmorreplik des Apoxyomenos. 156
— Vatikan. Sarkophag mit Achill und Penthesilea. 139 f., 244
— Vatikan. Scheibenfibeln. 372
— Vatikan. Giardino della Pigna. Basis des Antoninus. 172
— Vatikanische Grotten. Sarkophag des Junius Bassus. 175 f., 182, 188, 192, 193, 194
— Vaticana. Vergilhandschrift Nr. 3225. 64 Note, 232 Note, 255, 257 ff.
— Villa Borghese. Mosaiken mit Gladiatorendarstellungen. 239
— Villa Mattei. Musensarkophag. 148 f., 164, 178, 183
Rundskulptur. 94, 198, 204 ff., 213 ff.

S

Säulenkapitäl. 70 ff.
Säulensarkophage. 152
Salona. Marmorkapitäl. 70, 79
Saloniki. Demetriuskirche. 65
Salzburg, Museum. Fund von Maxglan. 304 Note 7
Sarkophage, gallische. 188
— ravennatische. 169 ff., 188 ff., 216, 230, 274, 275 Note
Sarkophagreliefs. 139 ff., 240
Spalato, sog. Baptisterium. Konsole. 76, 150, 198
— Diokletianspalast. 161, 167
— Museum. Fibel. 286
— Museum. Grabstein aus Salona. 198

Spalato, Museum. Gürtelbeschläge. 319
— Museum. Hippolytsarkophag. 152f., 178, 183
— Museum. Kapitäl aus Salona. 137f.
— Museum. Ovales Schmuckstück aus Salona. 336 Note
— Museum. Riemenzungen. 307f.
St. Rémy. Julierdenkmal. 156
Stuttgart, Museum. Vogelköpfe aus Oberflacht. 313f.
Syrakus, Museum. Adelphiasarkophag. 220 Note

T

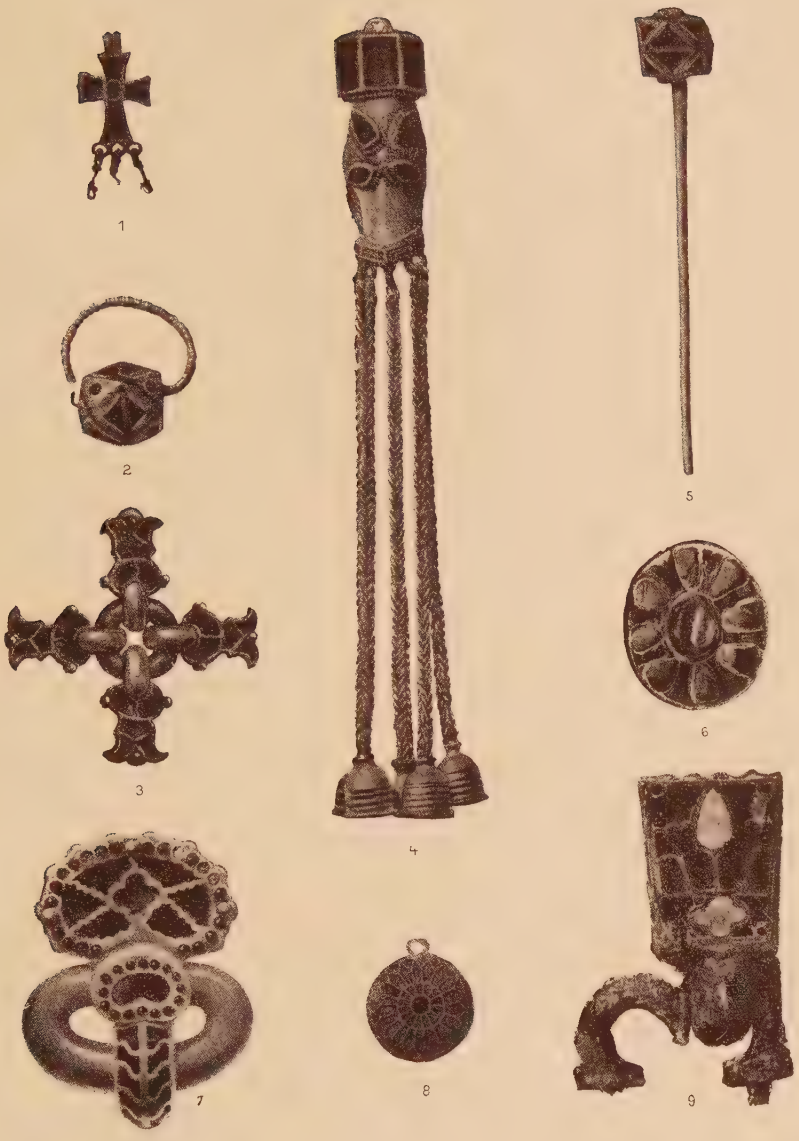
Taufkirchen, altchristliche. 23
Tauschierung. 316, 371
Tempel, ägyptischer. 37
— griechischer. 38, 55, 59, 61, 68
Tonplastik. 83
Tracht. 301ff.
Trompetenmuster. 266, 310, 350
Turm. 61, 69

W

Wellenranke. 294, 300 Note, 309f., 331, 344, 351, 357
Wels, Museum. Beschläg. 308, 312, 335
Wien, Kunsthistor. Museum. Anhänger. 385f.
— Kunsthistor. Museum. Fibel. 272f., 284, 287 Note
— Kunsthistor. Museum. Fibel von Nagy-Mihály. 345
— Kunsthistor. Museum. Flasche von Pinguente. 353ff., 360, 365, 373
— Kunsthistor. Museum. Fund von Nagy-Szent-Miklós. 383, 388
— Kunsthistor. Museum. Fund von Szilágy-Somlyó. 306f., 342f., 344f.
— Kunsthistor. Museum. Grimani-Reliefs. 60 Note
Wien, Kunsthistor. Museum. Julianusfibel. 282, 284 Note, 285f.
— Kunsthistor. Museum. Ohrringe. 289f.
— Kunsthistor. Museum. Onyx von Osztropataka. 344
— Kunsthistor. Museum. Spätrömischer Porträtkopf. 212
— Nationalbibliothek. Altchristliche Kodices. 228
— Nationalbibliothek. Dioscorideshandschrift. 225, 256, 261
— Nationalbibliothek. Genesishandschrift. 7, 9ff., 64 Note, 108, 249, 260ff.
— Naturhistor. Museum. Bronzeschnalle. 291 ff., 297, 298, 304, 308, 315, 318
— Naturhistor. Museum. Scheibe mit Menschenmaske. 372, 379
— Naturhistor. Museum. Emaillierte Bronzefibel. 373f.
— Naturhistor. Museum. Schnalle. 291
— Öst. Museum. Ägyptische Wollborde. 79, 82
— Privat. Bronzeschnalle aus Ägypten. 384
— Smlg. Figdor. Glasschalenfragmente aus Villa Nunziatella. 322
— Smlg. Figdor. Koptischer Grabstein. 233f.
Wiesbaden, Museum. Beschläg von Wolfsheim. 341
Wölbung. 46, 54
Wohnhaus, ägyptisches. 37
Worms, Museum. Emaillierte Bronzefigur eines Hahnes. 366f.
— Museum. Schnalle. 304 Note, 312

Z

Zellengoldschmiedekunst. 325 Note, 348, 353 Note, 377f.
Zentralbau. 25, 36, 48, 51, 52, 54, 59, 62f., 66, 68f., 150, 231f., 267, 336
Zickzackmuster. 331
Ziselierung. 266, 276



GOLDSCHMIEDEARBEITEN MIT GRANATEINLAGEN

Nr. 1, 6, 8 Museum Spalato — Nr. 2, 5 Kunsthist. Museum Wien — Nr. 3 Österr. Museum Wien — Nr. 4, 7 Museum Klausenburg — Nr. 9 Nationalmuseum Budapest

ONYXFIBEL
MIT DURCHBROCHENER FASSUNG UND GOLDGEHÄNGE

Kunsthist. Museum Wien

SARDONYXFIBEL IN GOLDFASSUNG
MIT EINGELEGTEN UND AUFGESETZTEN STEINEN

Nationalmuseum Budapest

GOLDFIBEL
MIT GRANATEINLAGE AUS DEM GRABFUNDE BEI STILLFRIED

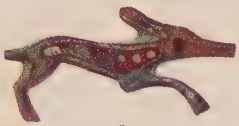
1 2 3 4

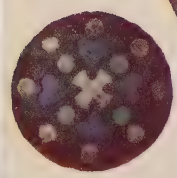
BRONZEN MIT EMAILVERZIERUNG

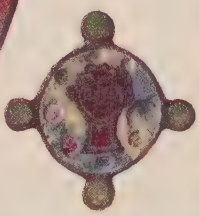
Nr. 1 Paulus-Museum Worms — Nr. 2, 3 Museum Klausenburg — Nr. 4 Museum Schwab, Biel, Schweiz

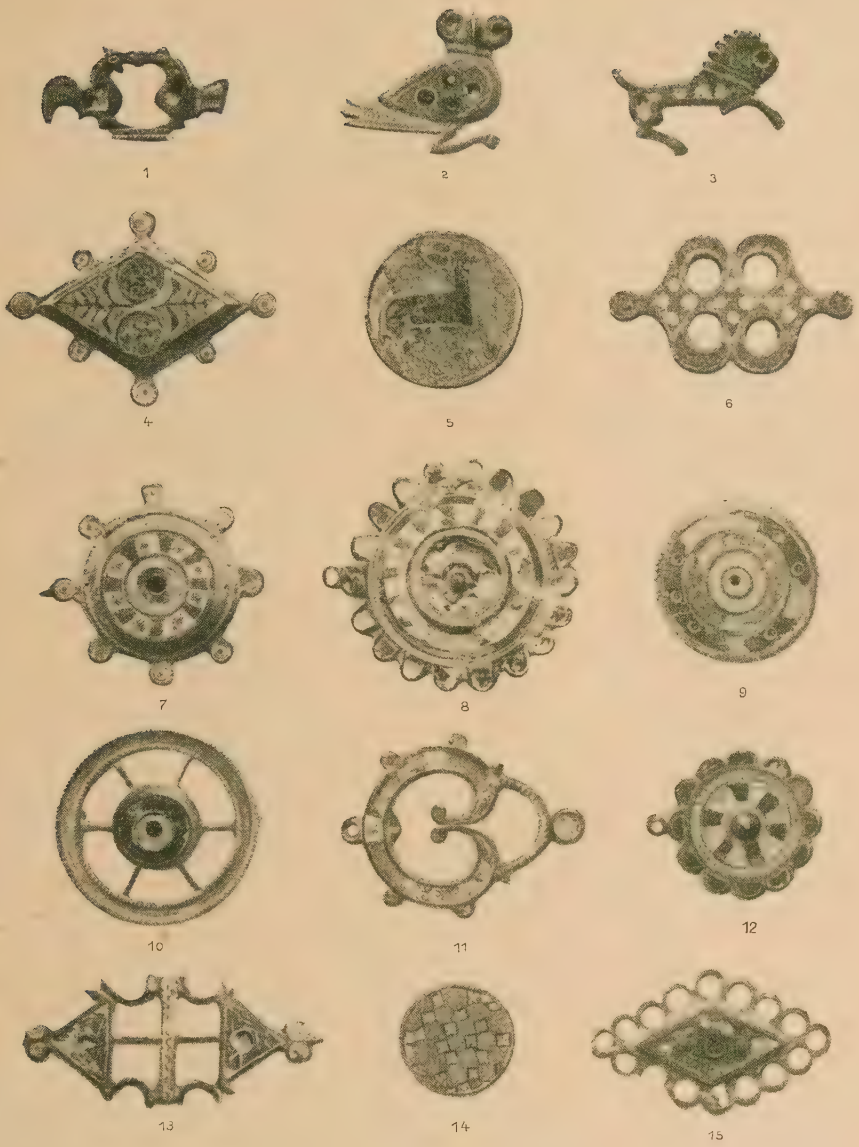
BRONZEFLASCHE MIT EMAIL

Kunsthist. Museum Wien









BRONZEFIBELN MIT EMAILVERZIERUNG
gefunden zu Mechel (Meclo) im Nonsberg (Südtirol)

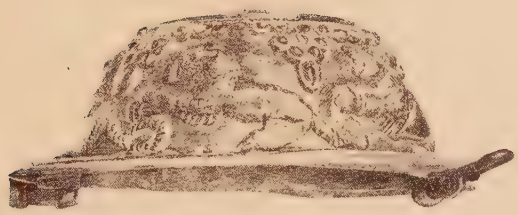
Nr. 1—9 und 11—14 Museum Ferdinandeum in Innsbruck — Nr. 10 und 15 Sammlung Luigi di Campi in Cles

GOLDFIBELN
MIT AUFGESETZTEN STEINEN, FILIGRAN UND EMAIL

Nationalmuseum Budapest

GOLDFIBEL
MIT GRANATEINLAGE UND AUFGESETZTEN STEINEN

Nationalmuseum Budapest



GOLDBUCKEL MIT GETRIEBENEN FIGUREN,
EINGELEGTEN UND AUFGESETZTEN GRANATEN

Nationalmuseum Budapest

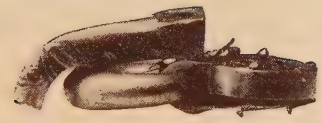
1

2

4

3

5



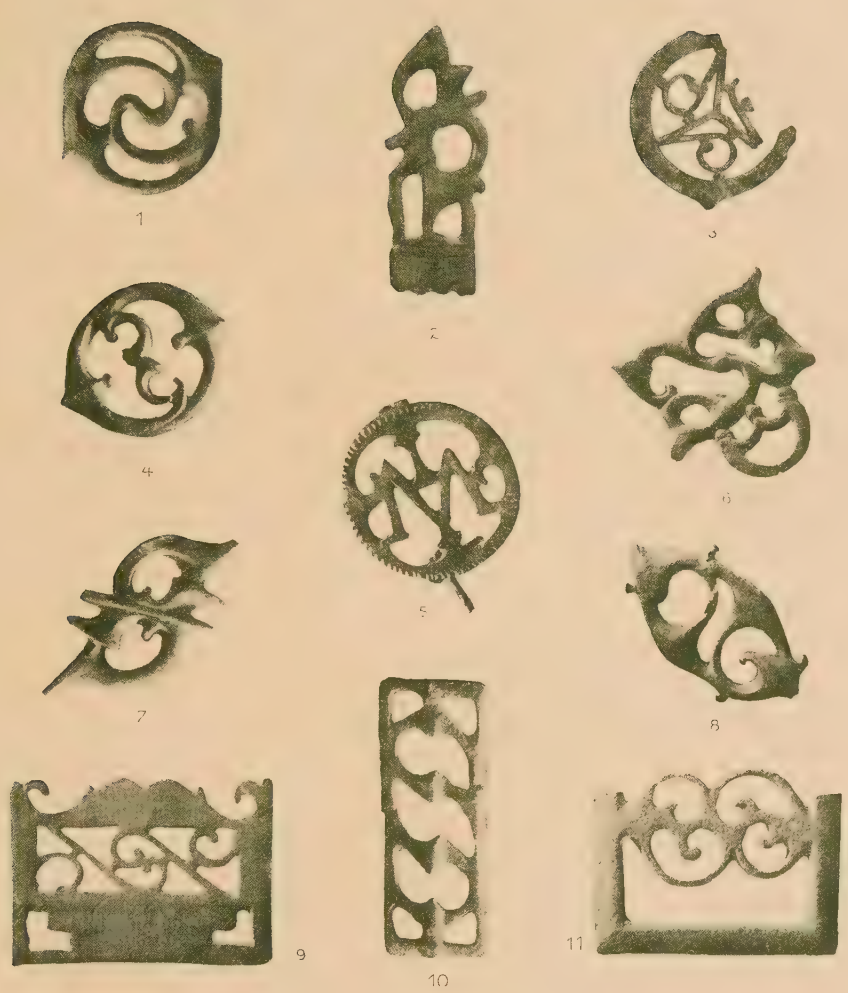
6

7

8

GOLDSCHMIEDEARBEITEN
MIT GRANATEINLAGE, FILIGRAN UND AUFGESETZTEN STEINEN

Nr. 1, 4 Kunsthist. Museum Wien — Nr. 5 Museum Belgrad — Nr. 2, 7 Nationalmuseum Budapest — Nr. 3, 6 Museum Steinamanger — Nr. 8 Paulus-Museum Worms



DURCHBROCHENE BRONZEN

Nr. 1, 4—11 Museum Linz — Nr. 2, 3 Museum Klausenburg

1

2

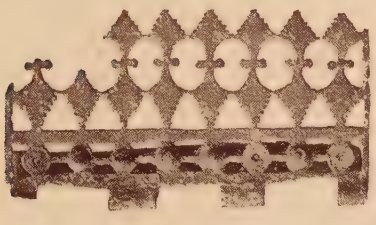
3

4

5

6

7



8

9

DURCHBROCHENE METALLARBEITEN

Nr. 1 und 6 Silber, Nr. 2—5, 7—9 Bronze

Nr. 1, 4—6, 9 Sammlung Weifert, Pancsova — Nr. 2, 3 Museum Klausenburg — Nr. 7 Museum Nagy-Enyed — Nr. 8 Museum Spalato

1

2

3

4

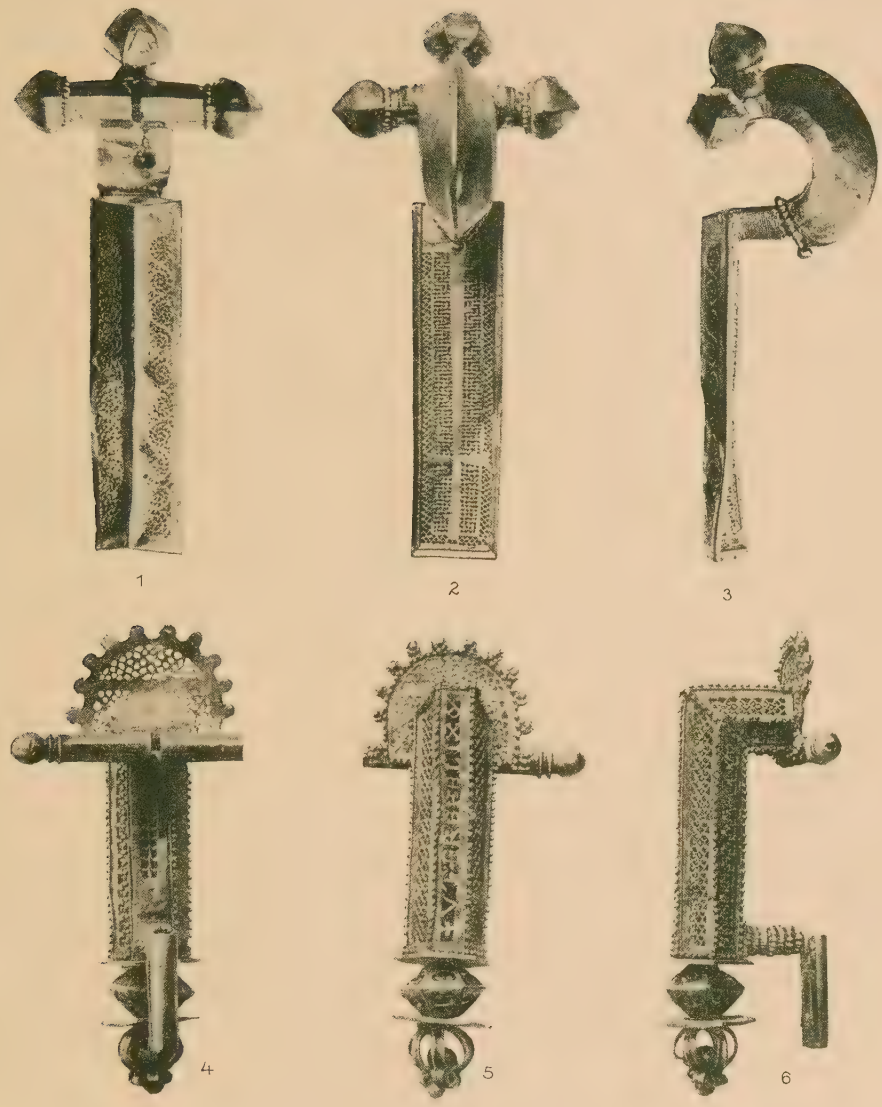
5

6

7

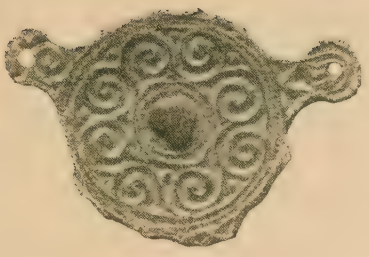
DURCHBROCHENE BRONZEN

Nr. 1—3 Museum Klausenburg — Nr. 4 Sammlung Trau, Wien — Nr. 5—7 Museum Linz

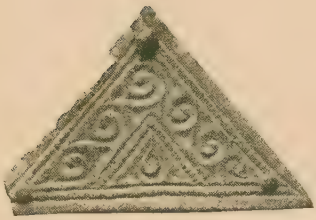


DURCHBROCHENE GOLDARBEITEN

Nr. 1—3 Museum Klausenburg — Nr. 4—6 Kunsthist. Museum Wien

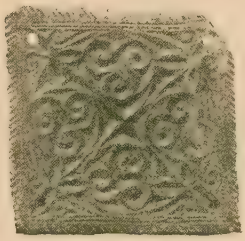


1



2

3



4

5

6

KEILSCHNITT-BRONZEN

Nr. 1—6 Museum Spalato

GRABFUND VON MAXGLAN

Nr. 1—6 Keilschnitt-Bronzen — Nr. 7 Bronzeschnalle — Nr. 8 offener Ring aus Weißbronze — Nr. 9 silberner Ohrring

Städtisches Museum Salzburg

1

2

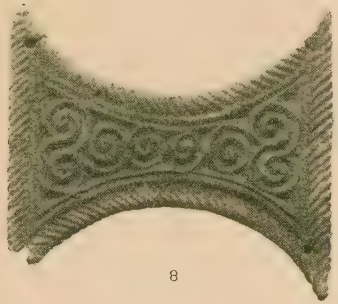
3

4

5

6

7



8

9

KEILSCHNITT-BRONZEN

Nr. 1, 3, 4, 6, 9 Museum Bonn — Nr. 2, 5 Museum Trier — Nr. 7 Museum Mainz — Nr. 8 Museo civico Triest

1

2

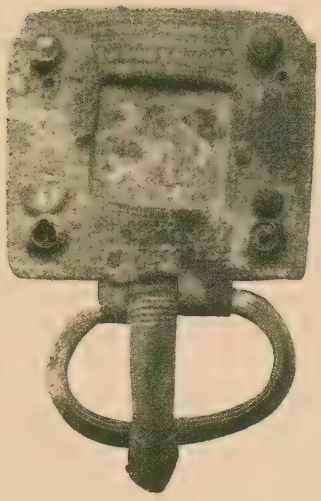
3

4

KEILSCHNITT-BRONZEN

Nr. 1—3 Museum Linz — Nr. 4 Nationalmuseum Budapest

1



2

3

4

GEPUNZTE UND KEILSCHNITT-BRONZEN

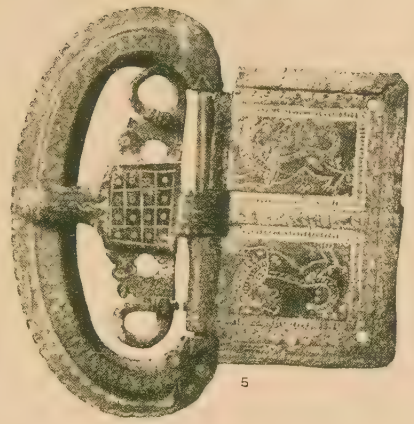
Museum Spalato

1

2

3

4



5

6

7

8

9

KEILSCHNITT-BRONZEN

und silbertauschierte Bronzeschnalle (Nr. 5)

Nr. 1 Museum Spalato — Nr. 2 Museum Wels — Nr. 3, 7, 8 Museum Agram — Nr. 4 Naturhist. Museum Wien — Nr. 5 Nationalmuseum Budapest — Nr. 6 Museo civico Triest — Nr. 9 Sammlung Temesváry, Szamos-ujvár

GLAS MIT GRAVIERUNG UND HOHLSCHLIFF

Sammlung Figdor, Wien

ALTE TORE AUS ÖSTERREICH

Acht Holzstichblätter, Titel und Leisten nach Zeichnungen von Herbert Schimkowitz. Mit einer Einführung von Bruno Brehm. Preis M. 22·—

1. Heidentor bei Petronell. 2. Wienertor von Hainburg. 3. Pforte des Karners von Mödling. 4. Hauptportal von Maria am Gestade in Wien. 5. Nördliches Seitenportal der Kirche von Dürnstein. 6. Außentor des Belvederes zum Rennweg in Wien. 7. Innentor des Belvederes zum Schwarzenberggarten in Wien. 8. Tor zum Vorhofe der Salesianerkirche in Wien. Die Fortsetzung: Säulendenkmäler aus Österreich ist im Erscheinen begriffen.

MAX EISLER

DAS BÜRGERLICHE WIEN (1770—1860)

Ausgestattet von Dr. Rudolf Junk

Erschienen bisher Lieferung 1 bis 4 zum Preise von je M. 37·50 (bei Subskription auf das komplette Werk erfolgt ein zehnprozentiger Nachlaß)

Die einmalige beschränkte Auflage erscheint ab März 1926 in zehn Lieferungen mit je zwanzig, darunter fünf farbigen Tafeln. Jede Lieferung ist in sich geschlossen. Die erste zeigt »Die Landschaft und das Stadtbild« nach Aufnahmen von Jakob und Rudolf Alt, Höger, Janscha, Libay, Schütz, Wachtl, Waldmüller, Zoller u. a. Die zweite führt »In das Zentrum« nach Aufnahmen von Rudolf Alt, Gerstmeyer, Chr. Mayr, Wilhelm Mayer, Reiffenstein, Sandmann, Schütz, Vasquez, Waage u. a. Die dritte »Auf ältestem Siedlungsgrund« nach Aufnahmen von Rudolf Alt, Hütter, Chr. Mayr, Wilhelm Mayer, Schütz, Suidter, Vasquez, Waage, Wahlmut u. a. Die folgenden sieben ordnen sich übersichtlich unter die Gesichtspunkte: »Plätze und Märkte«, »In den Geschäftsvierteln«, »Rund um die Burg«, »Auf dem Glacis«, »In den Gartenvierteln«, »Dorf und Stadt«, (In den Vororten), »Villen und Sommerschlösser« Die einzelnen Lieferungen sollen in Zwischenräumen von ein bis zwei Monaten folgen.

ALT-DELFT

KULTUR UND KUNST VON MAX EISLER

Großoktav, 314 Seiten mit 145 Abbildungen, darunter zahlreichen Vollbildern. In Halbleinen gebunden. Preis M. 12·50

Inhalt: Die Bürgerschaft. Das Stadtbild und die Baukunst. Die Plastik. In den Häusern. Der Gobelin. Malerei und Graphik. (Vorgeschichte, Wendung, Ernte, Niedergang und Abkehr.) Die Fayencen. Anmerkungen. Künstlerverzeichnis.